中国音乐学研究文库
ZHONGGUOYINYUEXUEYANJIUWENKU



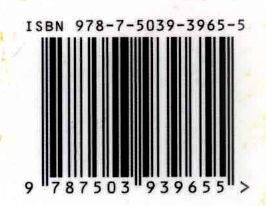
风聲入耳

张振涛◎著

——张振涛音乐文集

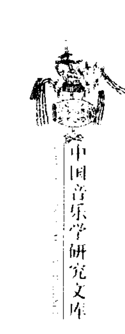
倘若没有进入恭王府跟随黄翔鹏先生这样的导师，没有打开国门踏出世界乃至坐在巴黎联合国教科文组织总部圆形会议室代表国家行使学术仲裁权的经历，就不可能产生这些文字，凡是三十年来重要历史事件激发的变革以及与国家命运紧密相联的个人学术经历中的『协奏交响』，都对本书中既是学术、又是历史的个人化写作产生了直接或间接的影响。

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House



ISBN 978-7-5039-3965-5

定价：42.00元





张振涛◎著

风聲入耳

——张振涛音乐文集

倘若没有进入恭王府跟随黄翔鹏先生这样的导师，没有打开国门踏出世界乃至坐在巴黎联合国教科文组织总部圆形会议室代表国家行使学术仲裁权的经历，就不可能产生这些文字，凡是三十年来重要历史事件激发的变革以及与国家命运紧密相联的个人学术经历中的『协奏交响』，都对本书中既是学术、又是历史的个人化写作产生了直接或间接的影响。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

风声入耳：张振涛音乐文集/张振涛著. —北京：文化艺术出版社，2009.10

ISBN 978-7-5039-3965-5

Ⅰ. 风… Ⅱ. 张… Ⅲ. 音乐—文集 Ⅳ. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 189258 号

风声入耳：张振涛音乐文集

著　　者　张振涛
责任编辑　李世跃
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www. whyscbs. com
电子邮箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）64813345　64813346（总编室）
　　　　　（010）64813384　64813385（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2010 年 4 月第 1 版
　　　　　2010 年 4 月第 1 次印刷
开　　本　720×980 毫米　1/16
印　　张　29.5
书　　号　ISBN 978-7-5039-3965-5
定　　价　42.00 元

自序：沐浴国风

自1985年进入中国艺术研究院研究生部、1988年毕业留在中国音乐研究所从事研究工作算起，至今已经25个春秋。从走进恭王府的那一刻，似乎一生的精神就此定下来了，与这座“侯门一入深似海”的王府连在一起的传统文化景观，如不解之缘，成为岁月“照影”的“旧池台”。由此，二十余年的写作与采风，也从那一刻开始断断续续、不绝如缕。那年是而立之年，转眼之间，已像我第一次步入恭王府时遇到的老师一样到了知天命的“头如雪”时段。

文集中的文字跨越了20余年，对于发表过的东西，都因这次编辑成书作了一点加工和修订。过去尚未有现行的学术规范，引文难免不讲究，也算岁月留下“照影”中的荫翳吧。大部分文稿都发表过，只有少量写于20世纪80年代末的文稿未曾发表，那是一家出版社约写的书稿，后因变故中止，稿件也就压了下来。随着岁月流逝似乎也流逝了勇气，不知道该不该拿出这些有点年岁的东西示人。

翻检旧文，常颂“惜福”。倘若没有思想解放进入恭王府跟随迄今无人企及其精神境界的黄翔鹏先生这样的导师，没有改革开放时代才有机会常驻香港四年的学习经历，没有打开国门踏出世界乃至坐在巴黎联合国教科文组织总部圆形会议室代表国家行使学术仲裁权的经历，没有传统文化复兴及在“后现代”语境下对“非物质文化遗产”重新定位的思考，就不可能产生这些文字，凡是30年来重要历史事件激发的变革以及与国家命运紧密相联的个人学术经历中的“协奏交响”，都对本书中既是学术、又是

历史的个人化写作产生了直接或间接的影响。

最要感恩的就是断断续续、如影随形的田野考察，那些飘荡田野、只有农业文明才能产生的淳朴和略带感伤的音调，无数次地抽紧过我的心。音乐学家似乎已经假定这一职业对采风生发的情感体认和改造心性的作用有了外界难以触及的深度，因而不愿走马观花，自觉自愿地走进青纱帐深处，甚至到了觉得把持不住自己、赶紧跑去采风的程度，因而有了“浴乎沂，风乎雩，咏而归”的愉悦。一到了空气清冽的乡村，啥都想清楚了！源自城市的浮躁浅近，虚荣失衡，立马烟消云散。置身乡野的功能，说起来还是应着30年前常说的那句老话：“戒骄戒躁”。我已经视采风为调整精神乃至身体状态的最佳方式。

虽然说城里人愿意到乡下去，乡下人愿意到城里来，相互视为“城里城外”，除了因为音乐学家的职业需求去发现和解释古老文化之外，心中的“田野”确实逐渐具有了另一重意义，即从城里的忙忙碌碌、庸庸碌碌跳出来、回到坚实土地、对返璞归真的认同。如同蒙古族人唱出的两声部“呼麦”，那个虚无缥缈的泛音声部必须建立在另一个深厚低沉的声部之上，这是充斥着“噪音暴力”的世界依然可以找得到但是越来越难找得到的温馨家园。

记得少年时代读过的法国著名画家米勒创作《拾穗者》的故事，大意是：为了生存，年轻时代免不了一段游荡的岁月和制造心无所归的产品的经历，终于有一天，开始严肃思考一生定位了，心地善良的父性遗传开始发挥作用，看了米勒那些没有根基的画，父亲告诫道“要为永远而绘画”，一句普普通通的话影响了米勒一辈子。每个人的成长大概都免不了从心无所归到心性渐定的过程，这本文集中的文章也大致反映了如此心路。实在说来，谁都想把所见、所闻、所思，写得像“严肃音乐”，不耻匠人，辞意良高，一如罗曼·罗兰评价《拾穗者》那“三个农夫就是法国的三个女神”一样隽永，但如此状态绝非人生经历中开始就能达及的，所以免不了一些不成器的产品。自然，当心底真的开始把“严肃”与“音乐”、“严肃”与“写作”两个词连接起来，确实也就连接起了一大堆人生该有的目

标，对于生命意义和存在价值的挑战和应战，从此便不再彷徨，于是才有了目的稍稍明确的写作。开始时，常常不过是想捕捉采访中突然冒出来的如果不记下来便可能像民歌一样烟消云散的感受和大脑里冷不丁冒出来的念头，终于搔首苦心，粗就隐括，结为几本文集。人生大概只要像米勒创作的《拾穗者》一样，在阳光下，俯下身子，一根一根地拾捡麦穗，积累成大大小小的麦垛，就会有饱满充实感。

一本文集如同一盘录音，凝练为一段生命旅途中的长调短歌。生命的乐章，部分旋律向前流淌，部分也要暂停回放。栖居于采风的主题，从“散序”向后飘离，“三弄”之后，便有一点多声交织、八音克谐中的高潮与华彩。“速进”是为了开拓，“回放”也未尝不是一种反方向的推动。人生就是如此，忽然会渴望音乐静止于某一时刻，让飘来飘去的音符停下来，让回响耳畔的周遭音响静下来，把飘过的“风”储存到一张光盘上，定格在那里。每首旋律的创造都不像从音阶的低处爬上下一音级那样轻松，艰难爬上一个音区，便产生了以一种原来难以想象的方式停下来并以现在可以想象的方式录下来，慢速回放，审视自己的愿望。结集文稿，大概都是出于这样的心迹。

古人把田野考察称为“采风”，“风声、雨声、读书声，声声入耳”，对于从事民间音乐研究的人来说，就是“洋洋乎盈耳”的八面“国风”。书写文字如果真像录音机那样把随风入耳的谣曲记下来，把穿耳而入的谣韵记下来，不妨就称为《风声入耳》吧！

目　录

叙事曲

梦幻曲

随想曲

奏鸣曲

协奏曲

安魂曲

三重奏

叙事曲

平原日暮

土地与歌　土地与人

参与甜蜜

民间文艺汇演的历史反思

民间鼓吹乐社与寺院艺僧制度

20世纪中国大陆音乐教育的盲区

保护民间手抄谱本

“双重音乐能力”的培养

重识古琴



平原日暮

——屈家营的故事

提　要：河北省廊坊市固安县礼让店乡屈家营，位于北京、天津、廊坊三座城市之间各约90公里处。该村“音乐会”以京畿地区笙管乐种最早被音乐学家系统研究而著称，在音乐学界产生了广泛影响。它成为20世纪80年代田野调查重新开始的标志，此前中断了20年的采风工作由此恢复正常。从此，这个村庄里发生的故事就成了汇总学者投入、媒体介入、官方支持、民间参与的一种全新类型的社会事件。

关键词：屈家营；冀中音乐会；笙管乐；民族音乐志

许多人认识屈家营是从那条泥泞的土道开始的。每年3月28日，屈家营音乐会为了纪念中国音乐研究所的初次采访，广邀宾朋，鸣鼓奏乐。此时，汽车过处，尘土飞扬，如遇下雨，全村唯一的、原本只为马驾辕行的土路立刻泥泞不堪，难以通行。一进村，汽车便无力地陷在泥泞里。中国音乐研究所的教授们不得不下来，脱掉鞋子，挽起裤腿，站在车后的烂泥中用力助推。会员们拿着锹、握着镐，一边说着抱歉，一边垫土铲道。这种让主人和客人都感到尴尬的情景不知道发生了多少次。所以，修一条柏油路，几乎成为屈家营音乐会在20世纪80年代末到90年代中期为之奋斗的最现实的目标。无疑，这也是当年的村长林中树最闹心窝子的事儿。

一、一个搅动京城的农民

林中树是个典型的北方农民，但绝对又是个农民中的异数，满脸的皱纹绝对没有透露岁月沧桑的真实轮回，看上去比实际年龄要老得多。所以，几乎认识他的人，都称他为“老林”。老林并未学过音乐，只是“音乐会”的“赞道”（热心辅助人），可那种介绍乐社来龙去脉、独特价值、快得像机关枪似的语速，说明他早已变成一个地地道道、名副其实的民间音乐家了。城市音乐家讲过的除了赞美还包含着相当技术成分的话，他都点点滴滴记在心头。用心之勤，肆力之专，真让人难以说清是他为了音乐会而生还是音乐会为了施展他的才干，才搭起这个平台。他知道自己居住的没有任何特产、任何特色、居住着六百多户人家的平凡村庄对于名都锦城的人来说多么无足轻重，唯一能够把握的就是被城里人称为“文化遗产”的“音乐会”。他越来越清楚地意识到，没有音乐会就不可能有屈家营的未来！因此，他把握住了可以充分利用、也是唯一可以利用的让屈家营出人头地的机会。虽然老林知道一个农民面对高高在上的城里人提出适当要求时应该保持的底线和上线，但他别无选择，只有通过被城市人称为古老文化遗产的东西，换取一群农民靠手中的锄头永远换不来的柏油路。为争取村里利益的那股倔强劲头，使人感到，他可以像赴京的上访者一样，不顾一切地冲进任何一级、任何一地的机关衙门。只要让进，他一准儿会闯进中南海。

十几年来，大概连他自己也数不清往返京城的趟数了，磨破了多少双鞋也数不清了。头发跑白了，牙齿跑没了。经常是从京城回来时，腿上好像绑了两块大石头，空手而回。但他还是没有白跑，靠着一张质朴的脸和不怎么会说、却坚持言说的嘴，竟然引来了数以千百计的中外音乐家和京城高官，而且一拨接一拨，一年复一年。

只要有名片的，都可以在老林的名片夹中查找得到——那是几大本令人惊叹、在无数次翻拣中被摸得脏兮兮、从而说明使用频率的名片夹。从

学者教授到博士硕士、从政府官员到政协委员、从媒体记者到投资商人、从中国人到外国人，各行各业，高低贵贱，应有尽有。

许多名人为乐社留下墨宝。这是一笔真正令人羡慕、潜在价值难以估量的财富。比起不会增值的名片来说，包括两届中国音协主席吕骥、李焕之；两大音乐学院院长赵沨、李西安；两任中国音乐研究所所长黄翔鹏、乔建中在内的一大批名人墨宝，确实是骄人的财富。到了屈家营，别的可以不看，到“音乐厅”二楼参观展示墨宝的这一环节一定不要错过。你想想看，一个乐社连续搞了二十多年活动，每一年活动都有至少二十多位名人赐予墨宝，每二十张墨宝都有二十个感人至深的故事，这是一笔多大的财富呀！

更为惊叹的收藏是，老林几乎把所有能打听到和淘换到的有关记述屈家营音乐会的报纸、杂志、学术期刊、书籍，全部收集，片言只语，也不放过。这是令每个专业图书馆资料员大跌眼镜的收藏，尽管它们已经在被捂得热乎乎的过程中、被捏得皱巴巴的了。

大概正是这股也许只有农民才有的韧劲和犟劲，屈家营音乐会已经成为20世纪末民族音乐学发展史中一个必须叙述的事件，而老林也就成为事件中必须叙述的人物。

1986年，林中树只身一人跑到北京。那一年，他46岁，正值壮年。当时的社会环境，农民还不知道怎样评价在自己村里流传了几辈子的“封建迷信”组织“音乐会”，不知道在当地人观念中半是宗教、半是艺术的组织，是否符合国家当下的文化政策。“文革”刚结束，城市人还在料理自己的伤痛，无暇顾及把文化政策落实到农村的麻烦事，而一个河北农民，却意识到家乡的传统是否可以面向现代社会的问题。这种今天被称为“文化自觉”的意识，大概连老林自己也不清楚到底有多超前。这是一个普通农民的觉悟，是不是有点传奇？

乡下人按照城里人的方式行事，林中树抱着如此心态，小心翼翼地走进北京。他的目的并不明确，按照今天的话，只想到京城“讨个说法”。他到了中央音乐学院、中国音乐学院，没人告诉他该做什么，但遇到了研

究中国音乐史的冯文慈教授。冯教授似乎也不知道怎样解答他的困惑，但告诉他，北京有一个专门研究传统音乐的机构“中国音乐研究所”，可以让那里的学者采访你们。林中树这才知道有个“中国音乐研究所”，因此，第一次走进了位于东直门外新源里西一楼的中国音乐研究所。在这里，他遇到了时任副所长的乔建中。

1986年3月28日——也许真得要像屈家营对待这个非同寻常的日子一样——中国音乐史真得要记住这一天。那日，天光澄明，春水半塘，长芦高柳，犹有寒意。中国音乐研究所的九个人，乘着一部破旧的中型面包车，费了九牛二虎之力，终于在位于国道、省道、县道之外，找到了这个在田连阡陌的冀中大平原上普普通通、却开始进入中国音乐学视野的小村庄。乔建中、吴钊、冯洁轩、薛艺兵、秦序、录音师曹明申、徐桃英、顾国宝、摄影师张振华，开始了这次影响传统音乐研究20余年、至今遗风余烈延绵俱长的采访。

当时，刚刚出现彩色照片，摄影师张振华用“带彩”的镜头记录下乐师们围案而坐的演奏现场。被赵沨誉为“天下第一钹”冯月池，“头管”胡玉生，司鼓屈炳麟，云锣冯月波……一个个裹着鼓鼓囊囊厚棉袄、在春寒料峭的露天农院中、在从未见过的录音机、照相机面前，会员们把准备了一辈子、或者更确切地说是准备了几辈子的“音乐”，第一次郑重地展示给对此全然不知、从而引发了一系列震撼性事件的音乐学界。那组“带彩”的照片已经发黄了，数着照片上的乐师一个个消的时候，甚至连拍照的人也作古的时候，人们才能掂量得出依然把拍“彩照”当作稀罕事的时代留下的视觉档案的历史价值。

这是会员最全的时代，年长者80多岁，年轻者也近50岁了。这次留影十分难得，此后，乐师们便开始一个个“退出”人生的“乐池”了，他们中的许多人没有来得及把踩了一辈子泥泞土道的脚，踏到后来铺成的柏油路上，许多人也没有享受到一个音乐家一生都渴望在京都舞台上得到的掌声和荣誉。但无论如何，最后的岁月，还是迎来了转向“底层叙述”的历史机缘，迎来了迟到的光荣与骄傲。他们的姓名未被历史湮没，像专业

音乐家一样，被学者们记录在案，收录历史，驰声走誉，俨然尊者。[1] 为了记住他们，把当年的登记放在这里。

屈家营音乐会会员（1986 年登记）

姓名	年龄	特长	职务	姓名	年龄	特长	职务
刘海棠	60		总管	冯谷才	83	笙	
屈书章	40	笙	总管	胡玉章	56	笙	
林石锐	42		攒管	林振民	42	笙	
田佩霞	44		攒管	屈树芳	56	笙	
胡玉生	61	头管		赵玉林	61	笙	
冯月池	63	笙		胡锐昌	61	笛	
林湿春	72	笛	香首	林云锐	65	云锣	
冯月波	62	云锣		屈明生	67	铙钹	
屈炳麟	56	鼓		屈明华	63	铙钹	
姚茂发	73	铙钹		林中树	46		攒管

中国音乐研究所的专家们一致认为：屈家营"音乐会"具有极高价值，是传统器乐组合的典型形态。乔建中委派刚刚毕业的研究生薛艺兵、吴奔，继续深度采访。二人受命，住了一个星期，回京后写成了至今依然被学术界频频称引、题目异常朴素的采访报告《屈家营"音乐会"的调查与研究》。

二、媒体——重塑屈家营

论文于 1987 年在《中国音乐学》第 3 期发表。这篇论文与其说对刚刚复苏、尚未醒过神来的音乐学界产生的影响大，还不如说对整个社会产

① 林中树曾让笔者撰写"碑文"，以纪念所有去世的乐师。当年写的、适用于所有乐师的碑文如下：某某某（？年－？年），固安县礼让店乡屈家营人。生于斯土，没于斯壤。一生趋务稼穑，耕读持家，别无所好，唯属意笙管，入本村音乐会。春祈秋望，中元祭祖，趋奔乡里，鼓吹舞铙，睦族和亲，服务乡民。世道虽艰，一生不辍，为本村音乐会贡献良多。如今，本会名满京畿，享誉燕赵，某某某之功莫大焉！吾辈小民，名不彰世，所愿唯笙管谱韵，代有薪传。立碑于此，以不泯其志。

生的关注传统文化现状的影响来得更猛烈。影响就像投入了湖中的一块石头，引起的涟漪一圈圈扩大，从一个单位影响到另一个单位，从一个城市影响到另一个城市。中国音乐研究所具有的学术地位影响了京城媒体，记者们的判断往往以学术机构的权威导向为准绳。研究机构首开先河，进而引发了大规模、连续不断的媒体宣传，成为现代学术史上前无先例的新鲜事儿。由此可以观察到刚刚开始抖擞威风的现代传媒，介入学术领地时产生的狂飙般的强大覆盖力，以及反过来对学术研究的推动作用。今日回望，其时之社会，刚刚从“文革”中走出来，学术机构也刚刚恢复对民间音乐的采访，人们对传统文化的焦虑和关注极易被聚焦，热心恢复被“文革”破坏事物的热情一点就着，甚至马上出现了商界朋友撸开袖子对民间乐社给予物质资助的“实际行动”。传媒群体追随学术机构对乐社连续不断的深度报道，引起整个社会对乡村文化经过十年浩劫后究竟是啥现状的关注。充满人文关怀的跟进，确实起到了研究机构希望起到却永远起不到的“多米诺”骨牌效应。

大量国家级研究机构和学府的学者、中央和地方的政府官员、外国朋友，以中央电视台、北京电视台、中央人民广播电台、北京人民广播电台、《人民日报》、《光明日报》、《北京日报》、《人民音乐》、《北京音乐报》等为代表的数十家媒体机构，相继造访。长篇大论、短篇报道，连篇累牍；个人特写、集体合影，盈版充栏。乐社表演的地点，日日攀升；乐社听众的级别，年年登高。试图在中国当代社会通行无阻绝对必要的宣传桥梁，不断刷新着乐社演出史上的不凡记录。持续不断的记录，让蹲在家门口仪式中不知表演为何物的乐社，出没于炫目的城市舞台。“演出季”的地点、主题和观众名单里的鼎鼎大名，绝对够得上档次：

1987 年 5 月 26 日，音乐会第一次挥师北上，在中央音乐学院音乐厅演出。文化部副部长高占祥、音协主席李焕之、中央音乐学院院长赵沨、中国音协副主席晨耕、中国艺术研究院音乐研究所所长黄翔鹏等音乐界的著名人士观看演出。

1987年6月19日，北京“昆仑饭店”（当时凤毛麟角的五星级饭店之一）为十几年来中国第一次举办的国际学术会议“亚太地区传统音乐研讨会”演出，来自20多个国家和国内的百余位“顶尖级”学者，与民间乐师们面对面。

1989年正月，中国人民对外友好协会会长陈昊苏在赵沨陪同下于“北京大观园庙会”观看演出。音乐会被邀请到随着电视剧《红楼梦》的播出一起走红的现代园林献艺，为之后多次成为北京庙会（如地坛庙会、龙潭湖庙会）的参演团队，开了个好头。

1990年10月4日，在北京为第11届亚运会演出。周巍峙、吕骥、高占祥、李焕之、耕晨、冯光钰、黄翔鹏、乔建中等观看演出。

1992年5月12日，中国人民对外友好协会特邀音乐会在外国大使招待会上演出，人大常委会副委员长赛福鼎、全国政协副主席司马义·艾买提、中国人民对外友好协会会长韩叙、北京市副市长张建民，观看音乐会。

1995年9月，参加“首届全国民间鼓吹乐学术研讨会”，来自全国的大部分从事民族音乐学研究的学者，观看演出。

乐社被邀请到中央人民广播电台（1987年5月27日）、天津人民广播电台（1990年正月）录音。一群农民第一次走进中央人民广播电台的录音棚，所以，虽然喜气溢面，心里却不那么放松。“头管”胡玉生端出一副架子，还换一套干净衣服，但仍然缺乏自信地面对话筒。录音前，他们不怎么习惯地咳嗽两下，调整一下情绪，还多余地弹弹上襟的土。录音效果却洁净无瑕，乐师们留下的声音将成为后人描述一段历史的声音依据。根据这批录音记录的乐谱，也成为《中国民族民间器乐集成·河北卷》的部分底本。

新闻媒介的披露以及音乐界学者的考察，使静若太古的小村和默默无闻的乐社一时成为整个京城的关注焦点。当亮闪闪的屏幕上出现了自己的形象，当全国发行量最大的报纸印上了自己的彩照，当从来没在纸片上见

过自己的名字竟然被刻在祖祖辈辈连想也不敢想的党报、省报、市报上的时候，名不见经传的当事人，心理上产生了何等幅度的撞击？像家门口的庄稼一样普通的会员们承受了哪种刺激？中国的国情太不一样了。一群农民的命运，往往就在超常搅动的漩涡中被推上一个又一个巅峰。这类事件在1949年后的社会音乐生活中频频发生，每个时期都以风起云涌般的超常之力塑造过一个典型。学术界是否可以拿屈家营音乐会为例，再延伸一个20世纪末“民族国家”与“地方社会”相互适应的现身说法？

这样的事例不断上演，仅以河北为例。杨荫浏对河北定县子位村的研究，徐水县迁民庄“跃进吹歌会”在“大跃进”期间的畸形“走红”等。几家乐社在空间距离上相距并不遥远，共同之点更是相近：国家意志以不同方式干预地方社会，打破了原本“事简民淳”的平静，把一个在生存环境中自娱自乐的组织变为社会关注中心，并根据城里人的意志，加工、改造、重塑，以迎合时代需求，阐述出一系列城市生活最需要的理念。从此，村里的生活发生了一系列随风而动的剧烈变化。定县子位村在杨荫浏发表《定县子位村管乐曲集》后的40余年间，先后有百余人参加了各级专业艺术团体，中央的、省会的、地区的、市县的，这个让人吃惊的数字和级序排列，意味着一大批农民放弃了祖祖辈辈赖以生存的土地，从此走上另一条与传统生活完全不同的道路，进入一个新的辽阔空间，而且还在不断吸引后来者继续走这条道路。年轻人从此改变了理想和追求，把艺术当饭碗，进入城市、进入剧团、进入音乐圈，几乎成为村庄中所有家庭成员坐在炕沿上最常拉起的话题。

媒体参与以及一系列后续行为，应该成为研究乐社发展史讨论的话题。无须说，现代环境中任何一个事件影响的大小，都取决于媒体对此的关注程度。一个开始仅限于学术范围、仅仅被刊印在学术杂志上的论文，被媒体改写为大大小小、长长短短、令人动容的报道后，一个开始仅属于学术圈的采访点，被媒体放大到电视屏幕上后，整个事件的意义就超出了学术范围。媒体越来越成为主导社会生活的力量，媒体的力量就是倡导和反对。人们无法阻挡媒体干预（当事人求之不得媒体的介入，其名声已与

发行量和收视率捆绑一起），不管干预对事件本身的影响是积极还是消极，学者们必须考虑媒体介入的影响，因为介入改变了历史。[①]

媒体介入采访，引发连锁反馈的复杂性被无限放大了。我们可以用另一种方式叙述：由于屈家营音乐会被标榜为传统文化的代表以及衰微现状提示的传统艺术面临中断的忧虑，加上媒体的“煽情炒作”，极大地吸引了北京市民的关注，引发了大众对于弱势群体的同情。媒体宣传中，乐师们不论是一群拿着锄头的农民，是一群拿着笙管忧虑着传统文化未来命运的人，还是一群传承古老音乐的艺术家。半遮半掩在笙苗后面的那一张张爬满岁月痕迹的脸，吹出的古老音调，瞬间成了扯痛人心的断肠之声。

我们还是举两个例子，来阐释民众的胃口被怎样吊起来的吧。

在音乐学圈里，没人认真对待师旷是屈家营音乐会祖先的说法，半农半艺的乐师们敬奉行业神的做法，却反映了乡村组织寻找核心人物的凝聚力并且合理地找对了源头的努力。说起来，敬奉先秦乐师师旷，属于典型的行业神崇拜。传统乡村仪式中，没有这一崇拜对象的特殊礼仪。以古代乐师为崇拜对象的仪式，对当地百姓不产生意义。民间信仰中的崇拜对象都是功利性的，财神关公管发财，药王孙思邈管治病，后土娘娘管生儿育女，十殿阎王管阴曹地府，一一对应，毫不含糊。被崇拜的神灵必须具有被派定的职能，老百姓绝不花钱为一个与生活无关的神祇烧香礼拜，花钱不买实惠的事情没人干。民间组织的崇拜偶像，必须把百姓利益放在第一位。百姓花钱供养的乐社可以有行业偶像，但不能把行业偶像作为主要神灵，师旷只是杂神崇拜中的普通一员。据我们在冀中普查中了解的情况，很少有乐社以行业神作为崇拜偶像的事例，乐社崇拜对象，必须与社区老百姓的利益挂钩。所以说，师旷崇拜只能局限于乐社小圈子中。

但是，屈家营音乐会却越来越强调敬奉的行业神。原先，师旷是位不

---

① 昆德拉说：大众传媒的精神是与至少现代欧洲所认识的那种文化精神相违背的：文化建立在个人基础上，传播媒介则导致同一性；文化阐明事物的复杂性，传播媒介则把事物简单化；文化只是一个长长的疑问，传播媒介则对一切都有一个迅速的答复；文化是记忆的守卫，传播媒介是新闻的猎人……被新闻控制，便是被遗忘控制。这就制造了一个“遗忘的系统”，在这个系统中，文化的连续性转变为一系列瞬息即逝、各自分离的事件……（1999：516）

关乎生计的神灵，有也罢、无也罢、主也罢、副也罢，今天，这个象征传统的行业神却成了关乎生计的崇拜对象。因为，对于媒体并通过媒体对城市人的宣传上，强调师旷，就是强调传统；强调师旷，就是强调专业；强调师旷，就是强调学术话语；强调师旷，就是强调建会立社模糊无定的漫长岁月；强调师旷，就是强调无关乎"迷信落后"却又带有吸引人的神秘性、一个游离于主流文化又能被主流价值体系容忍接受的行业规矩。

如此看来，就不难解释为什么屈家营音乐会要重新举起古代第一乐神师旷的大旗！此举此行，就是为了迎合媒体口味，迎合城市口味。崇拜一个在音乐史上有呼风唤雨法力、地位崇高的音乐家，就等于把乐社的专业性、正统性、历史性置于无可争议的地位上，容不得别人怀疑。一般人哪里懂得辨别真假，乐社祖先为师旷，潜台词自然是乐社与师旷同庚同年、共生共荣。不言自明，迎合来自会员对记者和城里人口味的分析。与城里人打交道的过程，道听途说的新名词和新概念，便成了会员重构自己虚拟历史和言说系统的导向，乡下人当然有迅速把城市知识转化为乡村知识的应变能力。于是，原来曾与神明打交道的师旷，在九泉之下又给折腾出来跟城里人再玩了一套呼风唤雨的新花招！

再一个实例就是关于乐社组建日期的种种言说。本来，民间艺术组织的立会年代就是不可确考的事，对于屈家营来说，只有抄于老谱本上的一段文字可资凭据。封面写有："音乐谱，中华民国三十七年七月十五日抄。谨慎保存。屈家营村音乐会"。扉页文字有"第四次序谱"之句。[①]

按照民间习惯，续抄新谱后老谱本便弃而不存。序言所写"第四次序谱"，说明现存谱本的老底本上应该写有与此相似、记录传抄时间的序言。"序谱"的"序"字，用如动词，意思是每此续抄新本，都要记写类似上面的文字，用以作"序"。写一次"序"，就是"续"一次谱，"序""续"于此，可贯可通。按照民间手抄谱本大约使用50年的规律推算，"四次序

---

① 扉页文字："本会自创始来，迄今亦不详其数载。传至我载，旧谱堪堪将息，惟恐失传。于民国三十七年七月十五日，幸有本会香首胡毓麟、总管屈运棠、师者林茂财、许德发热心巩固，第四次序谱。望祈后世人等，谨慎保存，传流后世，万勿失传。抄录人屈树芬、香首胡毓麟、总管屈运棠。"

谱”即是从1948年（民国三十七年）回溯200年，最初底本约抄于1748年左右。另据会员回忆，乐社的“天罗”（演奏时撑起的“乐棚”）上也有类似史志。[1] 以上两物可以证明，乐社于清代中叶，已经开始存传。至于会里流传的乾隆年间曾进京表演并获皇帝赐匾之类的传说，与其它音乐会的同类口传历史相同，都无法证实。

但是，屈家营音乐会保留着一支鲜为人知的玉制管子，这确实是京畿音乐会中唯一仅见的、采用昂贵质料的乐器，因此也就成为唯一拿得出来证明乐社来源非同一般的依据。每遇采访，谱本和玉管，都作为会史明证，放在醒目位置。乐呵呵的老人们总是侧过脸来漫不经心地对身边坐着的音乐水平跟中学生差不多的记者笑着说：“这是皇帝赐给乐社的。”那一瞬间的效果可以让不了解乐器却喜欢古董的人如同服了千年人参，得到超级的补养和刺激。这件从音乐家角度看来、或者说从音响效果上来说没有多少意义的乐器，却成为从会员角度看来、或者从历史意义上来说必须一提再提的器物。玉质管子在公开场合被无数次强调，以至于终于被认定其价值连城的本村人私下藏了起来，再也见不到了。玉质乐器的丢失叫会员们哭笑不得，尴尬异常。

把一件超越普通质料、代表着华贵身份的乐器作为本村本会与清代宫廷之间联系的物证，这样的叙述当然不简单，让听者无法忽略其中的复杂面向。人们可以说玉质乐器不一定出自清廷，却无法说玉质乐器一定不出自清廷，须知，“水晶鞋”只能出自宫廷，言外之意自然是，穿上水晶鞋者当之无愧就是曾经的公主、眼下的灰姑娘。如果说民族音乐学早已超越了把乐器仅仅作为发声器物进而转向揭示其中的隐喻和象征的话，那么屈家营的乐师早就具备了超前意识、践履如此释义家传“宝贝”的方法了。无法辩驳的通向宫廷的超级链接和叙述方案，就以乐器的昂贵质料吊诡地服务于言说“立会岁月”的目的。一场弥漫着浓厚宫廷戏味道的辩解中，让人多少产生出迷离乃至暧昧的感觉，如同一般人撞见了传世珍宝时的犯

---

① “本会自开会以来，已不详数载，嘉庆（1796－1820）年间行将失传，现有某人等扶持资助，于咸丰三年（1853）再兴本会。”天罗毁于“文革”，原物虽亡，事历不久，乐师们记忆犹新。

难，既不能相信也不能不信，似是而非的状态恰恰是乐社希望人们保持的状态。这种叙述确实是理解当时社会需求的关键，也是体味乡村精英追求宫廷化背景的深刻寓意的关键。

屈家营音乐会到底是想把传承如他们所言的那样推进一步，还是借由传媒渠道把自家的道路推进一步，我们自然也心知肚明。不管怎么说，他们已经把大规模宣传并借势向政府要挟变为谋取自身利益的建设性行为。无论如何，当一批批来自京城的官员、学者、记者，开着各种型号、会员们绝对叫不出牌号的汽车，浩浩荡荡涌进小村庄的时候，会员们真正意识到，自己的历史将要彻底改变了。如果把20世纪50年代“子位村吹歌会”被动接受采访与屈家营音乐会主动借用媒体进行比较，就会在两个同处河北的民间乐社采取的不同态度上，看到两代农民对社会环境变化以及新闻媒体的不同回应。这就是频频登上现代政治舞台和艺术舞台的民间组织被不同时期的城市人以不同方式塑造和讲述，却被唤起的民众反过来利用的历史学意义。

老实说，“想当初”中国音乐研究所的学者对媒体的认识与林中树对媒体的认识并无多大差别。他们开始关注的当然是学术问题，但面对农民的贫困而生的同情心又使他们的关怀不止于学术。后来，学者们一厢情愿地认为，只要乐社得到更多捐助，就可以重新振兴，而要想重新振兴，就必须依靠媒体参与，至于捐助对乐社的影响以及是否依靠经济捐助就能恢复传承等一系列正负极的反映，还尚未有治本之策，来不及思考。总之，他们连同媒体一样天真地寄望于社会舆论的呼吁和支持，尚未想到经济的“双刃剑”对传统的负面影响。北京百花公司的经理是位质朴的人，对民间艺术素来怀有的情感来自自然的感动，他慷慨解囊、为国分忧的举动，鼓舞的不单是农民，还有像受惠人一样不太冷静的学者和记者。那个当时还是个令人兴奋的数字使包括中国音乐研究所全体研究员和乐社全体会员在内的关注者产生了过分的幻想。

屈家营音乐会的演出，为城市人了解刚刚步入改革开放时代的传统音乐究竟处于什么状况打开了一扇门。乐社也充分利用名声，四处化缘，使

质朴的民俗活动逐渐向商业行为转化，这就是现代媒体对传统文化产生的巨大影响。当然，一个乐社发现原本的仪式行为具有某种商业价值，正当利用，交换生活需求的动机，没什么可以指责的。屈家营音乐会的想法最初十分单纯，就是要把雨季泥泞不堪的土路变为柏油路。那时，昔日的生活方式连同昔日的观念仍然未顺着刚刚开始延伸进乡镇的柏油路走出村庄，何况当时还有百分比相当高的乡镇未通柏油路，屈家营这样的小村庄更是排不上号。“行路难”仍然是开始希望通商的新一代村民最苦恼的事。

一方面，经济上自给自足、行政上自治自理、文化上自娱自乐的小农经济体制，被大规模的经济变革逐步瓦解；另一方面，兴庙建祠、朝顶庙会、结社立会等传统体制，以完全相反的形式整合着分散的农户联合村落。屈家营音乐会以弘扬传统文化为名向外界广造舆论，并以京城高官与著名学者的造访为要挟，向地方政府施压修路，成为传统社团凝聚民众、以最传统的换最现代的典型事例。难以拒绝的理由，使经济上同样窘迫的上级行政部门左右为难。县政府一方面希望利用屈家营的古老文化吸引京城官员，另一方面，又被精明的乐社折腾得处处被动挨打。乐社为了修路打起的旗号和由此引发的一系列波及上至全国政协会议提案、省政府预算会议、再至县政府年度计划会议上的行为，成为聚合村落联合体的一项强有力的动力。无论如何，“要想富，先修路”。想法一旦确立，就成为全体会员乃至全体村民共同奋斗的目标。全村上阵，决不妥协。他们制定了一系列计划，并毫不迟疑地付诸行动。

1997 年，也就是林中树只身闯京城的第十一个年头，中国音乐研究所第一次采访、全国人大常委吕骥、全国政协委员赵沨第一次莅临考察的第九个年头，音乐会第一次到中央音乐学院演奏的第八个年头，中央电视台拍摄播出电视片的第七个年头，屈家营终于得到了林中树磨破了嘴皮子、踏破了脚板子才跑来的 50 万元人民币“巨额”的筑路拨款。

一条铺在平日里尘土飞扬、雨季里泥泞难行村路上的水泥道终于与县级公路成功对接，从而结束了封闭村落与外界的联系，也在观念上开通了一条走向致富的通途。“康庄大道”的建成，无疑向各自为政的小农制度

宣布：只有村落的艺术组织而不是村委会，可以解决个体家庭永远不能完成的重大经济建设项目。当被全村人认定为通向富裕的大路终于以平坦姿貌从村头延伸到县级公路与“现代文明”对接后，当村民们那一双双在泥泞土道上踩了一辈子、半辈子或三分之一辈子的脚，踏到了坚实的柏油路面上时，村民们对音乐会可能创造的奇迹已经深信不疑！

三、新节日——绝无仅有的民俗

农民对恩人的情感之深，常常让城里人预想不到。屈家营音乐会竟然做出了一个普天之下闻所未闻的决定，把中国音乐研究所来访的日子当作“节日”！年年操办，岁岁如之。自1987年始，每年3月28日，音乐会践盟履约，广邀宾朋，集会奏乐，隆重纪念，真的如同“过节”一般。被一个社区认定为“节日”的某一天，一定是对于该聚居区意义重大的日子，就像农历节气一样，半点含糊不得。不是哪个日子都能随随便便、草草率率说“过节”就“过节”的。这个日子的特殊性和称呼方式，反映了屈家营人对于改变自己命运的日子的重视和“吃水不忘掘井人”有情有义的古老心结。

每年“节”前，都是林中树掰着手指头倒计数的日子。他会提着每个中国音乐研究所的人几乎都认得的流行于70年代的黑色塑胶手提包，跑到北京的音乐研究所，抄起一部对于他来说免费的电话，翻出厚厚几大本名片夹，一页页翻开，一页页寻找，两腿站立，拉开架势，扯着嗓门，向北京、向天津、向石家庄、向廊坊、向保定、向固安县，拨通一系列内容相同、半恭敬半命令的电话，把北京市、天津市、河北省、廊坊市、固安县的教授学者、各级领导、媒体记者请到村里来。许多老熟人，更是千叮咛万嘱咐，务必拨冗，务必驾到。

开始时，“过节”地点安排在住户院落中，后来安排在村小学校院中。历年仪式，套路相同。先由领导——从最高级别到基层组织，一一致辞。如果中央音乐学院名誉院长赵沨能来，总要说上几句。当然，中国音乐研

究所所长乔建中，也总要从学术角度讲一下冀中笙管乐在中国传统音乐中的价值和地位。按照通行的官方惯例，依次是河北省、廊坊市、固安县、礼让店乡的领导讲话。领衔的首长讲完了话，接续的学者讲完了话，后面的人似乎也没有多少可说的了。但既然来了，都得一一表态。虽然是些客套话，但对乐社来说，仍然是莫大安慰。首长和学者每次对在座老乐师指名道姓地肯定和赞美，都让他们在交换的目光中满含无与伦比的幸福和喜悦。不用说一群农民乐师，就是专业音乐家，受用这等赞美，也会美滋滋的偷着乐。

发言之后就是奏乐。数年来形成的一套演出程序，让没有民间音乐经验的访客，了解屈家营在保护传统音乐方面具有的优势。屈家营"销售"的是乡村音乐，否则客人跑到这里来干什么。先是笙管乐演奏一套风格古朴、"看家"的"大曲"，接下来是节奏略紧、风格欢快的"小曲"联奏，再接下来就是"锣鼓声错"的"法器"。被誉为"天下第一钹"的冯月池，目中的慧光和司乐的神情，便成为最受瞩目的看点。法器行至高潮处，冯月池那一组组或翻或转、或腾或收、或推或捂、舞动中透出的灵气，以及伴随着一组组动作而来的或强或弱、或抑或扬、或暗或明的声音，就让在场的人一次次鼓掌欢呼。眼花缭乱、洋洋乎盈耳的"法器"，几乎就是节日高潮了，让所有来客惊叹不已，也赞叹不已。

之后，就是老乐师集体韵上一段工尺谱。只有专业音乐家才能看得懂的古老谱式，不但是乐社历史的见证，也是显示传承者功夫的方式，更是让外行人敬佩民间潜藏"高文化"的量尺。韵谱的效果是惊人的。面对保留了数十年的民间抄本和看着面熟却唱不出来的"谱字"，几乎所有人都是一脸必恭必敬。来访者像触摸国宝一样，既爱不释手，又小心翼翼，翻上两页乐谱，发出懵懵懂懂的啧啧赞叹。

刚刚经历过"文革"的乐谱焚禁，谁也想不到还能见到前朝遗物。十余年的"坚壁清野"，导致了一个严重后果，那就是承载历史文化代码的老谱本几乎荡然无存。只有极少数在红卫兵横行范围之外的乡村被无畏的乡民收藏起来，侥幸存留。老谱本的稀缺以及大部分当代人不再认识的谱

字象征的历史文化记忆，就是所有面对它的城市人心头感到沉甸甸的原因。经过民族记忆中断的极端年代，老谱本本身就是一种象征，代表着传统文本守护者的文化品格以及田园风光、牧笛悠扬的温存记忆。

赵沨是部长级干部、全国政协委员，最令乐师自豪，也最令当地干部无奈。他几乎年年来，总是带上两瓶好酒，与乐师们痛饮两杯。部长级干部对民间乐社的关注在当地产生了巨大影响。他的头衔对于地方官来说具有震慑作用。他都来了，别人不能不来？再推脱“日理万机”也说不过去呀。他给冯月池写下的“天下第一钹”的墨宝传为名句。这位在学术上、政治上有点让年轻一代接受不了的领导人的是非功过这里不予评价，但他对这家民间乐社的深厚情感和坚定支持，着实另人刮目相看也令人感动（2007 年，乐社在赵沨诞辰 90 周年、去世五周年的纪念日，采用传统方式到中央音乐学院演奏，以报知遇之恩）。

中国的地方官员十分清楚，对于不是直属的上级领导，即使是京城高官，其指示对仕途的影响，不能说完全不起作用，也是基本不起作用。京城高官不能直接制裁他们。但地方官员又希望结交一批京城高官，因为那些鼎鼎大名以及与他们的合影，都是向当地官员和同事显耀的资本。结交名流是历代官员的通识，为了显示身份、文化修养和若隐若显的背景，这种资源就成了资本。如果把京城官员的话都置若罔闻，也就把自己的路给堵死了。

正是与职位或高或低的城里人打交道的经历，使林中树逐渐认识到农民身份的有利与不利，并充分利用其两面性。有利的是，他是一个普通农民，嘴里说出的话可以没轻没重。他的朴实憨厚，使提出的任何要求都让城里人觉得合理，只要不难办，都应该给予帮助。城市人认为能够给予满足的，不会拒绝其要求。修路的要求固然很高，但即使是这项要求，从他嘴里说出来也恰如其分，属于官员认可的范围。虽然回应要求不是一个人所能够决定的事，但一群憨厚农民年复一年不断提及，自然给当地政府无形压力。双方的交流逐渐发生着变化。县政府对发展经济的焦虑与屈家营在国内知名度的崛起碰撞在一起，使政府希望利用社会对音乐会关注的愿

望，开始向另一面转化。政府与乐社经历了一场弘扬固安名声的“蜜月”后，迅速被乐社高要价的焦虑所代替。这是地方官既希望到屈家营参加节日、又有点怵头的潜在原因。一个地方官员对于比自己职位高的官员所说的话可以一次不听，但不能总是不听，因为每年都要在屈家营碰面。

当然，对林中树的不利是，他无法让每个有权的官员都关心乐社，而决定命运的就是地方官。他的要求，别人可以答应，也可以不答应，或者说表面上答应而实际不答应，拿那些久不兑现的承诺毫无办法。

与老林打过交道的人，都会被其执著感动，也被其执著折磨得无可奈何。他不会轻易放过你，一定要达到目的。每次的目的，都十分明确。他的努力并非每次成功，但每次的挫折和成功，都给了他更多结实的人生哲学和再次备战的勇气，也给了接受者不得不让步的迁就和歉疚。

“节日”期间，按照中国人接待客人的惯例，当然要会餐，本着乡村会社聚集一堂、热热闹闹、喝酒吃饭的传统，乐社总以力所能及的方式招待四方宾朋。磨刀霍霍，烹羊鼎豚。乡村饭菜，对于京城来的人算不得什么，可对于村民来说，已是倾其所有了。乐社总是按传统方式，上几碗几乎没人敢碰的大肥肉。张罗铺排，让人心疼。虽然客人们总是提议，最让城里人喜欢的还是新鲜的花生和玉米，但主人那种“莫笑农家腊酒浑”的犹存古风，也总让客人们感动。乡村里款待外人的老式菜单，确实让人觉得那种质朴与热情不合时宜了。中午吃完饭后，客人便开始陆陆续续离开了（常常在半推半就的“谦让”中把刚煮的花生和新炊的玉米倒入囊中）。乐师们又是不断的握手、不断的再见。

把岁岁如之的仪式仅仅作为一种会社交往，当然没必要加以详细描述，但如果把其看作一个民间会社借此机会向社会宣扬存在价值的举措，其中的社会学或者民族音乐志的内涵，就有了“深描”的意义。毋庸置疑，屈家营的精英们当然在盘算，应该通过怎样一种途径持久保持渐渐热乎起来的“城乡关系”别冷却下去？怎样才能与京城音乐界、新闻界建立永恒持久的联系？如何让能够提供潜在利益、乃至决定村庄命运的领导人按时前来探访？一群农民，身无长物，除了质朴的音乐和新炊的玉米，没

有什么办法能够长期维持这种关系，只有一个办法，一个像节气一样循环往复、运转下去的办法，这个办法就是“节日”。

民间乐社通过一个自我设计、古今皆无、郑重其事的“节日”，向社会发出呼唤，向根本不理会其存在的皇城发出信号，希望长久地引起公众关注，引来官方垂顾，引来经济支援。以艺术的方式、传统的方式、节日的方式，以笙管铙钹的冲天巨响，发出呼唤，这是民间组织亘古未有的制胜奇招！把一个可以说对民俗、对历史、对艺术、对普天之下绝对没有意义的普通日子“法定”为“节日”，一个比盖了村委会公章、音乐会公章以及乐师们的私章和鲜红指纹还要铁板钉钉、获得整个村民全票通过、一致拥护的“节日”，就是渴望城市人懂得，农村人对待城市人的判断多么重视，多么不想扯断那根连接着城乡、连接着京畿、却看不见的如丝如烟的脆弱纽带。

为收宣传之效，决定在纪念采访日之际举办“节日”，既可以向京城展示新近努力传承的成果，也可以自己的事业打打知名度。效果果真如此。每年“节日”，都能给村民带来一些意外和惊喜。场院上停满的大大小小的汽车，可是当年满眼土墙泥屋、古柳草径的乡村根本见不到、令乡里乡亲无比自豪、异常壮观的景色。村民们当然明白，一排排汽车意味着什么。因此村里人更加坚信，这是一个大有前途的“节日”，对屈家营来说，潜在价值绝对有望超过春节。

四、第一座乡村音乐厅

“节日”庆典总在寒酸的乡村小院举行，让会员觉得难为情。渴望有个拿得出手、敞敞亮亮的地方，招待宾朋，为本村赢得荣耀。别以为道路通了老林的行动会就此打住。一个计划成功实施，另一个计划便应运而生。老林的野心没完没了。他坚定地认为，没有不能实现的梦，必须为乐社建立一个长年活动基地，一座现代“音乐厅”。

老林的想象，永远以城市为范本，甚至开始脱离自己的立足点。本来

冀中乡村的音乐会都有个活动场地，称为“官房子”。不知什么原因，屈家营就没有留下一间这样的公共活动空间。但是，老林不想复制其他乐社的模式，另起炉灶，干脆向城市看齐，建立一个城市化的“音乐厅”。此念一出，一片哗然。如果说音乐会为本村修路而不断呼吁社会各界赞助几乎得到了所有人理解和响应的话，那么要求建立一座村级“音乐厅”时，大部分听到的人都有点摇头，觉得超出了民间乐社的合理需求。前者是雪中送炭，后者是锦上添花。与铺平一条道路相比，此番追求的“可爱性”似乎已经消失。

老林可不这么想！他锲而不舍，直接投书文化部。也是天道酬勤，因缘凑巧，音乐会的要求竟然意外得到时任文化部部长孙家正的支持。部长亲自批示，拨款十万元。来自文化部的拨款对于当地政府来说，无疑就是追加拨款的命令，也无疑就是音乐会软腰背后的硬杠子。

老林真是赶上了好时候。以先斩后奏、越级方式处理事物的举动，虽然遭到县政府和许多人的反对，但文化部长的亲自拨款，为老林的威信，猛加了十分。

音乐厅终于在2006年建了起来。但没钱装修，像个空壳，立于村头。村内经济收入只能应付部分装修款项，终因投入太大而停工。十几万的贷款，何时归还。立项盖房是一难，装修打扮，“斯又办事艰难之另一端也”。幸好，国力增强，地方政府已经有能力帮助原来无能为力的乡村建设了。但大部分钱款，还要乡民捐助。在此问题上，几乎所有会头都表达了两难选择：对会社负责还是对全村负责。一方面，他们是会员推举出来的，必须履行当初的承诺，维护会社权益。另一方面，又必须让全村人懂得，他们动员大家捐助，不是为了乐社，而是为了全村。他们必须完成自己的使命。

无论如何，老林念叨了二十年、筹划了三年、争吵了两年、施工了一年半、停工了半年、装修了数月、总耗资80万元的音乐厅，总算建成了，虽然平常闲置着，但终于在“节日”期间派上了用场。乐师穿上统一服装，体面地坐在干干净净的舞台上演奏。虽然经历过农家小院“过节”的

客人，瞅着“音乐厅”里像以前一样满地乱转悠的狗，总有种前景与背景不相称的感觉。

不管怎么说，当数百平米的音乐厅伫立村头、飘出笙管时，一座农民营造的崭新文化空间，就成为乡村音乐史上从来没有的第一桩新鲜事儿，不但全村为之自豪，甚至全县为之自豪。无疑，这成为改写乡村文化史的空前记录。

音乐厅再一次向村民证明，音乐会确立的坐标，就是整个村庄努力的坐标；音乐会致力的事业，就是整个乡村的福祉，它决不只为自家的利益奋斗。因此，音乐会以何种面貌出现，就成为今后一段时期整个乡村面貌的导向，反映整个乡村的基本生态。建立音乐厅的举措，显示出民间艺术组织在学术机构和政府机构认可后继续向纵深发展的新趋势，显示出民间文化向城市文化发展的新趋势。因宣传需要，进而引发由中央政府拨款、地方政府协助、乡民集资、兴建音乐厅的举动，使乐社成为推动社区经济发展的“超级”组织。

显示了乡村精英智慧的音乐厅，为希望有所作为的新农民提供了平台。他们在舞台上发挥出庄稼地里永远施展不开的抱负。隐伏在青纱帐里的悄然变化，使观察乡村文化变迁的学者感到了落伍，使中国音乐研究所的学者们一次次瞠目结舌。老林在青纱帐里和青纱帐外一次次的出色导演与表演，刷新了民间乐社史上的一个又一个记录，一次又一次证明了农民也能做到城里人难以想象、难以做到的事。那个被学者们一致坚定不移地认为可能性与太阳撞地球相差不大的音乐厅，赫然矗立村头的景象，让似乎颇有前瞻性的书生们面对绝对的“后现代”现象哑然“失语”。一根管子，撬动京城，凭空“吹”出来一座音乐厅来，如果不是眼见为实，谁都会认为是现代神话！

五、挺进智化寺

1950年，几乎在所有音乐学领域都是先驱人物的杨荫浏，采访了到天

津调演的河北定县子位村“吹歌会”，继而发掘了隐藏在北京禄米仓胡同5号的智化寺“京音乐”，从而呼唤出冀中笙管乐研究的第一片云霞。可以说，子位村“吹歌会”在天津演出的笙管，吹响了畿辅大地上第一首清亮的“引曲”。引发冀中平原上民间乐社大规模普查的寺院，也真的让冀中平原上的文化显出了奇异光辉。薛艺兵、吴奔在调查报告中从学理层面把屈家营的传统与智化寺联系起来，没想到这层漂浮在历史时空中若隐若现的技术联系竟然一语成谶，变为两家联姻的现实景观。

离京城近郊发生的事儿，容易引起中央媒体关注。屈家营的影响范围一下跨越了地方政府，直冲京城。笔者曾受林中树委托，给时任中央电视台台长的杨伟光写信。杨伟光接到信后，马上做出回应，委派《东方时空》栏目拍摄小组进驻屈家营，拍了两集保护和抢救民间音乐、多少有点情节的电视片。片中介绍了乐社现状，几个“骨头”（乐社顶梁柱的称呼）的排练场景，以及老乐师们如何韵谱、如何看待前途的谈话。片中以相当篇幅介绍了一位年轻盲人学笛子的过程。结尾有点悲凉，似乎传承只能维系在一个年轻盲人身上。学者们虽然很不满意不太了解传统音乐的导演把时间花在一个年轻盲人身上而未记录老会员们精彩技艺的介绍上，但无论如何，电视片播出后还是引来了强烈反响，落到实处的，就是北京智化寺决定从屈家营招收一批孩子，进入寺院，传承技艺。

这可是件天大的好事！整个乐社、整个村庄、整个县城，都为从天而降的好消息欢欣鼓舞。一群农家子弟进入京城寺院学习技艺，最重要的是落户京城，这可是农村人梦寐以求的事。智化寺的管理者明白，寺院特点就是“京音乐”，没了“音乐”，智化寺就像成千上万没有声音的寺院一样默默无闻。所以，留下这批孩子是寺院管理者的真心。让农家弟子到京城找份拿固定工资的工作，更是全村人的心愿。这个主题，跟捏面筋一样，被翻来覆去地谈论着，一时成为村里人最关心和灌满耳根子的话题。

1991年挑选的学员有：胡庆学（1974年6月13日生，管子）、胡庆友（1974年7月21日生，笛）、屈永增（1975年10月21日生，笙）、屈炳庆（1976年6月6日生，管子）、姚志国（1971年4月25日生，笙）。

全部是老一代乐师的“子弟兵”。1992 年 4 月，智化寺隆重举行了“智化寺学员拜师会”，七家媒体对此作报道。

按照谱序，智化寺最后一位传人 84 岁的张本兴师傅应该算第 26 代传人（师从智化寺第 25 代和尚普远和北京广济庵的德声、明声师傅），如此算来，胡庆学一代就应该被称为“27 代传人”。他们都是屈家营 1988 年开始培养的弟子。张本兴师傅一点点教年轻人韵谱，几年下来，已经能够把智化寺的所有传谱，全部背诵和演奏下来了。

但是，户口问题远没有想象得那般顺利。智化寺属于北京市文物局管辖。几十年间，已经深深懂得失去特色就意味着失去市场的管理者，当然希望引进一批有音乐基础的孩子，营造旅游热点。尽快解决“新艺僧”的户口问题，使其安心，是双方愿望，但办个北京户口谈何容易。拖了几年，依然未成。1991 年至 1996 年，被“智化寺文化保管所”招收为“智化寺京音乐见习考察班”学员，不得不再次回乡务农。直到 2004 年 4 月，“北京文博交流馆智化寺管理处”又把他们请回来，并于 2006 年正式授予“智化寺京音乐第 27 代传人”。

2004 年“二进宫”的传人们已经有家有室，只好来来回回地跑，也不知道自己到底是城里人还是乡下人。哪边需要，哪边呆着吧。“新艺僧”每天上午和下午，在固定时间演奏两三次，一次约半小时。虽然智化寺恢复“音乐”的消息誉满京城，也成为全国保护文化遗产的典型，但户口问题依然没着落。

当然，这不妨碍他们为智化寺贡献青春。2004 年 8 月，为寺院传统乐曲重新录音，并出版 CD。这一年，还为东城区遂安伯小学和北京第 27 中学民乐队的师生定期教授音乐。孩子们按时到智化寺学习“京音乐”，2006 年，“27 代传人”与学生们在“青少年民族民间文化艺术教育基地”的开幕式上联合演出。2007 年，为美国驻华大使外交官演奏，还参加“北京市非遗保护项目展演”。2008 年，为美国“纽约爱乐乐团”的同行演奏，同年为北京电视台《北京的胡同》拍摄节目。可以确信，“新艺僧”的音响已经与智化寺的建筑融为一体，成为这个景点上不可或缺的因素。

无所不能的老林，对孩子们的户口问题当然是一筹莫展，但还是利用了本村孩子进入京城寺院的荣耀。1994年，廊坊市固安县一个不惹人眼的宾馆里，召开了中国音乐研究所第一次与一个村庄互动、独树一帜的学术研讨会“中国首届民间鼓吹乐研讨会”。主办者请来了三家音乐会为与会者演奏。一边采访，一边开会，一边赏乐，这个会大家开得高兴。会议影响了以前坐而论道、不事实践的模式，其后结集的《中国首届民间鼓吹乐研讨会论文集》也因把一个乐种的历史记载和民间回忆辑录为正规记述而影响颇广。需要提及的是，当临界的雄县韩村音乐会、霸州市高桥村音乐会与屈家营音乐会一起演奏时，这种场合通常沉默寡言的老林，突然站出来炫耀资本，发表了一通讲话，把自家乐社与京城智化寺的联系大大宣扬一番。这通表白，无疑是向其他两个乐社宣布自己的正统地位和高人一筹的优势。惧怕同一环境中潜在竞争对手的自我保护意识以及试图永保领先地位的意识暴露出来了。

老林的行为，解读起来十分可爱。他必须面对京城人不断诉说乡下，又必须面对乡下人不断诉说京城。在京城人面前显示自己的乡下身份，在乡下人面前显示自己的京城身份。无论如何，我们还是半是欣喜、半是忧虑地看到了北京智化寺的传统终于被来自屈家营的弟子们接续了下去，也看到了屈家营的传统在京城得到“充电”。没想到，民族音乐学的“双重身份”还能有这样的解释。

六、冀中学案

屈家营的柏油路是一条看得见的路，还有一条看不见的路。

自从薛艺兵、吴奔《屈家营音乐会的调查与研究》发表以来，屈家营音乐会几乎成为20世纪80年代以来民族音乐学界的一个“图腾”，指引着新一轮田野考察的方向。研究成果如雨后春笋，一茬接一茬地层出不穷，到了有点拥挤的程度。一石激起千层浪，由此引发出一个20世纪以来规模最大、简直可用“运动”一词来形容的田野考察“学案”。没有任何

一个采访点聚集了如此多的关注目光，20 年间发表的论文足以成为民族音乐学值得自豪的目录单。附录中的统计，只是令人兴奋的成果中的一部分，报道性质的文章多到不可胜计的程度，至于直接引用或间接吸纳这些论文的论文，更是无法一一列出。粗略统计，共有：博士论文六篇，两篇英文，五篇中文；硕士论文 12 篇；学术论文 50 余篇；英文专著一部。

如果不把成果一项项列出来，大概不会有人相信会有如此多的学者和学生涉足同一地方乐种。所以，简直找不到比“运动”这个有点过时的词形容这一集体行为更贴切了。当我们获知河北大学音乐系齐易教授带领的研究生群体还在不断加入，成为一支越来越具特色的地方军团时，真有点担心“运动”演变成“风暴”。年轻学子的陆续加入，使将来的研究深度和广度都难以预料。

1987 年的田野考察和研究论文，引发了一系列的后续行动，无须说，冀中学案的成果形式已非一般论述，而是厚厚的、数十万言的博士论文、硕士论文。薛艺兵、杜亚雄、李萃、林敬和（EnricoRossetto）和我，先后写了博士论文，钟思第（StephenJones）写出了专著《万善同归》。肖学俊第一个以屈家营为题写了硕士论文，然后是李萃（硕士论文、博士论文）、谢穗、王延宏、刘丽斯、庄晓庆、崔晓娜、白莉、宋博媛、刘东兴，硕士论文竟达十余篇，当然，数目还在增加。更为重要的是，英国学者钟思第、意大利留学生林敬和的加入，使这一话题提升到国际层面。

历史学家总希望在“扎堆”的后果中圆通一个合理的前因。其中原因有以下几个：

一、20 世纪 90 年代初，音乐研究所的乔建中、薛艺兵、钟思第和我，组成“冀中、京、津地区民间‘音乐会’普查小组”，对河北省的保定、廊坊、沧州市下属的市县及北京、天津郊县的民间笙管乐社“音乐会”进行全面普查，走进数百个村庄，访问了上百家乐社，《中国音乐年鉴》连载了 50 家乐社的采访资料。对京畿地区乐种、乐师、乐社、乐器、乐谱、乐曲的探讨，成为我们未曾间断的课题。改革开放以来学术研究机构的第一次大规模普查，已经不同于“文革”前的田野考察了，学者们在研究方

法上获益于西方民族音乐学的新理论和新观念，把文化背景和民俗仪式纳入其中。当时真是遇到了千载难逢的好时机，“文革”刚过，经历过民俗繁荣期的老一代乐师都有一股压抑了十几年、按捺不住恢复传统的劲，他们身体尚健，恢复乐社的热情一触即发（实在说来，现在进行研究多少有点迟了，年龄最长、技艺最佳的那批乐师已相继故去）。无须说，研究成果的每一次叠加，都被音乐学界情不自禁地与综合国力的强大和学术观念的更新联系一起。此为“天时”。

二、河北离北京最近，冀中平原近在咫尺，田野调查花费不多，平原上的交通也相对方便。音乐会如此之多，随便跑一家，就够干一阵子了。当然，最重要的是，题目也确实有令学者激动和兴奋的地方。屈家营音乐会的发现之于从事民族音乐学研究的人来说，就像曾侯乙墓之于从事音乐史学的人来说一样，就像50年代大庆油田的发现之于石油人一样，京城的学者终于发现了卧在身边的大油田，储量之丰，地域之广，前所未闻。被媒体关注了20年，在电视台的无数次播放中与老一代领导人一起愉快交谈的老乐师形象，已经成为公众话题，许多人耳濡目染过那些生动画面。无须说，中国音乐研究所的学者走向田野的行动，带动了一大批人。此为“地利”。

三、谈及冀中学案的步步深入，不能不说到时任音乐研究所所长的乔建中。

老乔与老林相遇，也是一段说不明、道不白的缘分。老林属大龙，老乔属小龙，大龙小龙，一拍即合，导演了20世纪鼓吹史上一段双龙腾越、让人眼花缭乱的“龙舞”，真把一颗大红珠“戏”出了彩。一个局内人，一个局外人；一个乡下人，一个城里人；一个农民，一个学者；联袂执手，心有灵犀，从各自的角度，呼唤社会，关注底层。大龙小龙，一起焦虑，一起兴奋，相互补台，内外呼应，把屈家营的故事演绎得撼天动地。

老林说：“老乔是第一个给了我明确答案的人。”

老乔说：“老林是我见过的最有心的人”。

因此，一对为了弘扬传统音乐而奔走的患难兄弟，不但鬼使神差地邂

逅相遇，而且交情越来越深，到了隔一段时间不见就有点心里空落落的程度，真的是历史机缘加神秘机缘、不可思议实现的“超链接”。实在说来，一伙贫困乡村中的农民乐师与一群身处京城的学者教授之间的交往，注定不会是“平等沟通”，但以从事民间音乐采访和研究为业的乔建中，靠敬业精神、职业敏感和细微体贴，巧妙地契合了一位乡村干部没完没了的要求，让老林真正感到了“平等沟通”。

现实给老乔提供了一个历史机遇，他恰如其时地利用了一个新发现的采访点的学术价值和社会意义，揭开了把新理念加入老话题的新一轮阐释。老乔的行为与以往不同的关键就在这里。新一轮阐释，不仅是书本的，而且是行动的；不仅是扶手椅的，而且是田野的；不仅是学术的，而且是媒体的。学者的智慧，外加民间的智慧，更添媒体的智慧，既有臭皮匠，也有诸葛亮，能不掀浪兴风？音乐机构不但与民间乐社携手共进，更突破了学术研究与媒体报道各行其是的模式，联手媒体，相互唱和，让整个社会忽略民间的冷视态度为之大变。

1986 年以来，乔建中几乎年年都去“过节”，与每位老乐师建立了深厚情谊。每当走进屈家营，就会有一大群乡亲围着他，这是城里生活中不多见的景观。对老林等老乐师的个人困难，老乔也总是解囊相助。这些琐事可见他在接人待物上对农民的态度以及并非因为把对方当作研究对象才有的忠厚品性。

他总是在屈家营的“节日”上向媒体反反复复地讲：“音乐学家要用专业知识与媒体合作，逐渐改变社会对传统音乐的忽视态度。改变过分崇洋和忽略民族音乐的社会现状，要靠学者们和记者们一篇篇文章、一次次谈话，逐渐起作用。”确实如此，冀中学案的推进，就是靠学者、记者的一篇篇文章、一次次谈话、一堂堂讲课，一次次“过节”，逐渐改变着。地方乐种生态环境逐步得到改变，让大家像认识保护环境与切身利益相关一样理解到民族文化资源对地方文化的重要意义。就是年复一年的“节日贺词”，通过报道，影响了整个社会。这种局面与乔建中二十余年坚持不懈的努力和招引学者们不断参与的积极态度密不可分。此为“人和”。

有了“天时、地利、人和”，自然“风景这边独好”。

冀中音乐会的研究产生了不一般的学术影响力，不一般的学术影响力来自于参与群体不一般的高学历，不一般的“高学历”们又来自于不一般的领路人，这个半有组织、半无组织、让大家齐刷刷站到了同一条起跑线上“起拍”的领路人，就是乔建中。

一系列的“不一般”，反映了一个新的研究群体开始上阵了。他们带着一肚子新理念，身怀利器，背负行囊，走进冀中平原的青纱帐，像当年的“平原游击队”一样，时而“打一枪换一个地方”，时而定点住居，深挖地道，或普查、或定点、或宏观、或微观，终于把“冀中笙管”鼓捣得像“平原枪声”一样不绝于耳。

如此一支高素质的队伍中，有博士、有硕士、有本科、有海归；有中国人、有外国人、有住在外国的中国人、有住在中国的外国人；有一个单位结队而行，有不同单位共聚一村，如此一群应声而来、同赴相异、啸聚京畿、难得一见的理想团队，怎能不折腾出点事来？毋庸置疑，如此景观，民族音乐学的采访史上，未之有也！

当我们提到学术进步的繁荣景象并尽量因为自己的参与而保持审慎态度时，并不否认这一行程中的跨跃式性质。如果以“不尽长江滚滚来”描绘民族音乐学发展局面的动人场景，那么“风景这边独好”则表达了第一批淘金者看到研究成果的不断涌现而生的喜悦。屈家营音乐会的定点采访与继后的冀中音乐会的规模普查，重新聚焦了民族音乐学界的目光，标志着新一轮书写民间班社史的转折，这不仅仅是对屈家营而言，更影响了整个民族音乐学界的发展方向，标志了民族音乐学时代的来临。“这无疑是采访史上的分水岭！”中国音乐研究所的学者们如是说。

2006年，国务院公布了第一批“国家级非物质文化遗产保护名录”，屈家营音乐会、高洛音乐会、高桥音乐会、胜芳音乐会，榜上有名。2008年第二批“国家级非物质文化遗产保护名录”，又有更多音乐会列入“扩展项目”。列入“国家级名录”的音乐会，得到河北省和各级地方政府的高度重视，乐社也得到了当地民众的强烈推崇。学术界开始影响政府决

策、影响社会导向的状况，欣然可见了。乔建中与我，都是“国家级非物质文化遗产保护专家委员会”成员，我们毫无掩饰自己的偏爱。

七、本村人写的书

英国学者钟思第，早有个心愿，希望看到一本由本地人给本村乐社写的书，而不是外来学者写得太学术化、太格式化的“严肃”读物。如今，这个愿望真的实现了。出生在屈家营的赵复兴写的《古乐奇葩》，于2008年由中国文联出版社出版。

当然，这不是学术意义上的著作，讲故事、道传说的风格，也只能当作半虚半实、云霞满纸的报告文学，但这是本村人的第一次表达。村里人对自己的事儿最熟悉，对村里的“社会”最有感情，虽然按照民族音乐学的理论，“局内人”的写作有失客观，但许多纪实绝对真实。

为了不打破、不影响本村作者的叙述原貌，学术界没有必要按照学术方式解读它，更没有必要按照学术方式评价它。我们可以借用“双窗口”解读法，解构表达自家故事的愿望背后隐藏的树碑立传的乡土意识。从学理上讲，即使书写成文，也无法通过故事来确定一家乐社的正统性，更无法把作者表述出来的地区优越性放进学术史领域。虽然作者的表述中，地区优越意识是通过一系列半是平话、半是现实、半是演绎的讲述确立的。问题的关键并不在于写作主体能否提供除了大量照片之外（那些当代名人的题词墨宝的图片，比什么都更让读者确信专家学者的肯定）的真实史料，也不在于作者是否具有真凭实据提供本村乐社与皇室宫廷之间联系的纽带，而在于乡村精英表现出来的历史意识和建构家乡权威的愿望。

对享誉天下的民间乐社以及连带的“写作”，是否因为有了自家人的叙述或一系列学者的叙述便意味着在学术价值上占有了制高点？音乐史并不缺少来自局内人的呼喊，仅仅从本家人角度来定位价值的高低，反而降低了局内人写作引发的相关理念的学术意义。问题的关键在于，局内人的写作体现出的意识是什么？对于民族音乐学的底层叙述启发是什么？这些既不能太当

真、也不能不当真的乡村叙事，都是民族音乐志面对的新问题。

余语：一套笙管、两个调门

民族音乐志的作者常常对自己的采访深度感到不满，这促使他们去挑选那些能够提供详细经历、具备叙述能力而且故事也恰好处于观察视线之内的被访人。当然，学者几乎无法指望一个民间乐师具备非同寻常的叙述能力，即使他有非同寻常的经历。像老林这样的人，生活能力非同一般，而且也是见过大场面、见过大人物、趟过大河道、经历了像过山车一样大悲大喜的人物，但他的叙述能力仍然不能表述心曲于万一，好歹，他的表现方式弥补了农民在表达方面的先天不足。虽然乐师们的生活空间与我们的生活空间相去甚远，但在一系列往来于京畿之间演绎的故事中，他们的生活半径竟然与我们的采访半径重叠，因而提供了观察他们不遗余力拓展活动空间的机会。这个范围没有跑出扫视的广角，我们幸运地记录了23年来乐师们跑来跑去的身影。

写下他们的故事后也困惑，这个引起我们职业兴趣和强烈共鸣的乐社是不是太特殊了？他们的个人经历以及整个乐社的经历，与90%的民间乐社、99%的民间乐师、100%遇不上的机会大不一样，充满偶然，充满意外。这是否是默默无闻的民间乐社的典型？但是，对于描述“改革开放”的特殊时代来讲，这个故事也许真是个典型！

屈家营的故事，有助于概括这一历史阶段民间组织顺应国运的崛起而崛起和民心所向的追求，产生了特定时代、特定环境才能产生的特定故事。一伙城里人走进固安县、走进农家小院，他们的照相机和录音机和采访报告，竟然改写了一个民间乐社原本的发展线路，引领出一段接一段非同寻常的生命跨度上的宣叙与咏叹。于是，天翻地覆的变迁，就成为我们剪切、拼接、整合一段民间乐社发展历程的真实故事，期间的登天入地、起承转合、紫上添红、锦上添花，都使叙事主体逐渐丰满和完整起来。

屈家营音乐会的经历，当然不会自动串联起来成为一个连续不断的故

事。零零碎碎、断断续续的模糊轮廓是在我们的叙述中显现出来还是本身就具备了显现功能？这一过程是在旁观者的叙述中戏剧化和文本化，还是本身就具备了戏剧化和文本化？这些，自然要靠读者判断。作为剪切、拼接、整合者，我只想告诉读者，这样的故事，就是叙述者试图挑战自古以来那支只留意宏大叙事和大人物的如椽史笔的努力。也许这个文本不是严格意义上的史志，但努力撩开遮蔽小人物的历史的粗枝大叶的态度确实极其严肃的。挑起这个故事和选择这个故事的人，同心协力，让由屈家营引发的冀中音乐会普查成为音乐史上必须记住的事件，让一群老林式的民间乐师成为必须记住的人物。他们必须被叙述，他们应该被叙述。因为，不被叙述，就被遗忘。

如果说在一般人眼里，通常都是“民族 - 国家”（nation - state）如何利用民间乐社装点升平的故事，那么屈家营变迁史却展示了另一幅相反画面：一个民间组织如何利用“民族 - 国家”的话语、学术权威的优势、传播媒介的威力，重塑自身、重建家园的故事。民间艺人借用国家话语，促使高官、学者提交政协议案、实现获得超越政府预算外的专项投资，应该算民间艺术史上一个了不起的创意。乐社利用文化领导人关于保护民间文化遗产的口号，竟然把似乎只是说说而已的口号“兑现为支票”，这是了不起的惊天动地之举。长期以来，中国社会环境中的官方话语、文人话语与民间话语总是各行其道、互不交汇，公开表态与私下议论向来不一致，会议陈词和实际行动常常背道而驰。屈家营硬是改造了一下多年来的官方“陋习”，硬是让公开表态和私下议论口心一致，让场面上的慷慨陈词与散席后的实际行动名实相符。想到 20 年来冀中平原竟然开始冒出这样的农民，能不悚然心惊吗？不是要保护民间文化遗产吗？就得有实际行动呀。什么是实际行动呀？那就是掏钱修路。修了路还不算，还得建音乐厅。修路花了 50 万，建音乐厅花了 80 万。这可是硬邦邦、坚挺挺、白哗哗的银子呀！半点虚的都没有。老林步步为营，紧追不放，一脸严肃，无往不胜。屈家营故事的精彩之处，就不仅仅是浪漫弦管伴奏下的质朴笑颜了！

这是一个半是民间宗教、半是艺术结社的乡村组织脱胎换骨、幡然猛

醒的故事，一个一群糊里糊涂过了半辈子突然发现手里握有珍宝、因而重新过了一遍“成人礼”的乡村社团，一首把古老乐思融入世界俱乐部欢宴中的流畅大曲，最终以21世纪即将来临时汇入冀中平原那千条万条乡村土道中第一条柏油路上跑得过快的足迹，印证了梦想成真的腾飞形象。

屈家营过去的23年，是中国以改革形象崛起于世界的年头，是改革开放收效巨大的年头，在每个人都能说出一大串“子丑寅卯”的成就中，有几个人能够说出冀中平原上一个普通农庄一群庄户人的变化？民族音乐志关注的就是正史缝隙中遗漏的“庄户乐师”的命运，关注的就是普通乐师的呼喊沉默、成败得失以及他们生命中不可重复、独一无二的故事。老林的生命轨迹，显露出对生活的大面积感受力和真正的热爱。一个像海明威一样“热爱生活”的老人，把浸透着音乐和乡情的一团浓烈收拢于中年的拼搏，到了令外人无法理解却肃然起敬的程度。

挂满图片的音乐厅展室中，现代摄影术竟然让四十几岁的老林与相差23年的六十几岁的老林，游走在同一时空中，随心所欲地压缩为一个“弹指一挥间”。两张脸上爬满的皱纹数起来差不了多少，但两副面孔埋藏的心态却相差十万八千里！对于老林来说，或许那条从土路“蝶化”而来的“油路”不算什么，那座全中国唯一的“高楼万丈平地起”的乡村音乐厅也不算什么，更重要的是，他收获了一个普通农民原本不可能体验的覆盖生命的浓阴和阳光。上至部长、院长；中至所长、社长；下及县长、乡长，无人不对他报以真正的尊敬。

我们之所以记录一个人——不管他是叱咤风云的大人物还是底层叙述的小人物——不单是因为被立传者的故事如此及时地呼应了学术界对宏大叙事的反思和对生命个体的尊重，必然还应该是传主的人生经历或者已成为方志的乐社史对一个领域有过的特殊影响和拉动了事件的原动力。一个不知名的小人物，用一句不经意的问讯，改变了中国音乐采访史的前进方向且持续了23个春秋，不是缘于其它，正是因为他触动了“民间会社向哪里去”这根“文革”刚刚结束时整个社会最敏感、最脆弱的神经元。这句问话一下子点醒了京城学者，让他们想做却未做、欲做尚不知如何下手

做的采访，提起了头。被立传者的活动半径越广，造成的社会效应越强烈，传主就越可能被置于一幅城乡交错的京畿文化背景中以其身世揭示一段时代变迁的缩影，一如“一叶落而知秋”，因此，个体人生与历史时空，就在贯通一气中浑然一体了。老林和老乔，两个个体生命的唱和，涂红了冀中平原上的一片天地，无论人们把其视为朝霞还是视为晚霞，其迷人之处，都让人目乱睛迷。

青纱帐中的玉米，还是按节气一茬接一茬地长，但23年前第一次踏进音研所的“老林”已经跑不大动了，23年前第一次踏进屈家营的“老乔”也有点跑不大动了。那个坚守了23年、中国民俗史上独一无二的“节日”，像平民老百姓生命史中许多轰轰烈烈或平平淡淡的节日一样，终因老乐师们的相继故去再也“过”得不是滋味了。23年前抱着笙管、穿着老棉袄一起合影的庄户老汉，在平原日暮中的背影似乎越来越模糊了，但毋庸置疑，他们在民族音乐志中的身影却越来越清晰了。他们的声音被放大、被降噪、被提纯，成为一个时代最有代表性的旋律！当然，作为持续了23个春秋的观察者，我们还是希望，那座刚看怎么都觉得有点别扭、现在已经看顺了眼的“音乐厅”，每年还能按时响起例行的笙管……

附记：2009年3月28日，到屈家营“过节”的人不到十个，坐在台上演出的人比台下的来客多。往年节日期间这条柏油路上的熙熙攘攘、烟尘蔽日不复存在，只有新建音乐厅里空荡荡的二楼上布满每一寸墙面和展台的图片和墨宝证明着曾经的辉煌。听完音乐，乔建中和我，探望了卧病在炕的“天下第一钹”冯月迟。他已经不认人了。或者说，作为一个人的心理生命和作为一个音乐家的艺术生命已经终结，只有生物意义上的生命还在延续。他的淡出，让了解他的人感到：或许我们都老了。同来的女学生哭了起来，其实，我的心也在哭泣。

附录：冀中、京津地区民间音乐会研究文目

杨荫浏、曹安和合编

1952：《定县子位村管乐曲集》，上海：万叶书店。

杨荫浏

1953：《智化寺京音乐》，中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第1号（油印本）、第5号（油印本）、第21号（油印本）。

韩居乐、王学成、萧兴华

1984：《廊坊军芦村义和团乐队及乐曲的调查与研究》，《中国音乐》第1期，第54－57页。

王铁锤

1986：《深受农民欢迎的定县子位村吹歌会》，《人民音乐》第12期，第27－28页。

薛艺兵、吴　奔

1987：《屈家营音乐会的调查与研究》，《中国音乐学》第3期，第81－96页。

乔建中

1987：《俗中见雅，清音永存——固安屈家营音乐会赴京演出》，《人民音乐》第8期，第16－17页

1995：《和而不同、多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析》，初刊于《音乐研究》第3期，后收入作者论文集《土地与歌》，第403－416页。

2008：《守望者们的情怀》，《古乐奇葩》序言，北京：中国文联出版社。

赵复兴

1987：《屈家营古乐会》，《中央音乐学院学报》第4期，第49－50转27页。

2008：《古乐奇葩》，北京：中国文联出版社。

王剑鸣、王　海

1987：《谈冀中管乐——兼论冀中管乐的结构和分类》，《中国音乐》第4期，第53－55页。

王　一

1987：《子位吹歌的艺术特色》，《中国音乐》第4期，第50－51页。

张生录

1988：《天津的佛教音乐》，《中国音乐》第1期，第79页。

王　杰

1989：《河北鼓吹乐》，《中国音乐》第3期，第48页。

薛艺兵

1989：《子位的道路》，《人民音乐》第6期，第32－33页。

1993：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，初刊于《音乐研究》第4期，第65－70页，收入《在音乐表象的背后》，第54－65页。

1996：《民间吹打的乐种类型与人文背景》，初刊于《中国音乐学》，第19－38页，收入《在音乐表象的背后》，第328－367页。

2000：《河北易县、涞水的〈后土宝卷〉》，初刊于《音乐艺术》第2期，第31－37页，收入《在音乐表象的背后》，第67－89页。

2000：《屈家营音乐会乐社简介》，《民族民间器乐曲集成·河北卷》（下）。

2003：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教出版社。

王　杰、马　达

1989：《冀中北乐会》，《河北音乐》第12期，第42页。

刘振华

1991：《河北吹歌的形成与发展》，《音乐学习与研究》第1期。

袁静芳

1993：《中国佛教京音乐中堂曲研究》，《中国音乐学》第1期，第43－59页。

肖学俊

1995：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，《比较音乐研究》第4期。

乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛（执笔）

1995：《冀中、京、津民间“音乐会”普查实录》，《中国音乐年鉴》第4卷、第5卷、第6卷连载，17万字。

朱　扬

1996：《屈家营音乐会调查报告》，《音乐学习与研究》第4期。

张振涛

1996：《十七管“满簧全字”笙》，《中国音乐学》第2期，第60－70页。

1997：《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》，初刊于《音乐研究》第2期，收入《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第206－240页。

1997：《云锣音位的乐学研究——冀京津笙管乐种研究之二》，《音乐人文叙事》创刊号，第34－35页。

1998：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之三》，《中国音乐学》第1期，收入《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第241－283页。

1999：《官房子——音乐会的活动场所》，《中央音乐学院学报》第4期，第49－55页。

2000：《“吹鼓手”一词的社会学释义——“音乐会”与“吹打班”的比较研究》，《星海音乐学院学报》第2期，第1－6页。

2001：《北乐与南乐——鼓吹乐的两个乐部》，《音乐研究》第4期，
2002：《笙管音位的乐律学研究》，济南：山东文艺出版社。
2002：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社。

陈铭道

1996：《冀中"音乐会"——传统文化的"血肉文本"》，初刊于《中国音乐学》第2期，第71－78页，收入《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第413－426页。
1997：《冀中"音乐会"文化价值论》，《中国音乐》第2期，第1－5页。

李 莘

1996：《冀中音乐会举隅——安次地区周各庄村、古县村音乐会》，《中国音乐学》第4期，第132－141页。
2005：《廊坊霸州胜芳镇的音乐会研究》，中国艺术研究院研究生院博士论文。
2006：《民俗学"双窗口阐释法"在民族音乐学田野报告中的应用——以"河北霸州胜芳镇民间花会摆会活动田野报告"为例》，《中国音乐学》第2期。

萧 梅

1997：《守望青纱帐——记农民音乐家的有心人林中树》，《人民音乐》第7期。
2003：《南高洛三日》，《音乐艺术》第1期，第87－92页转第5页。

乔建中、薛艺兵、汪申申、张振涛主编

1999：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，济南：山东友谊出版社。

曹本冶、薛艺兵

2000：《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》，《中国音乐学》第1期，第79－98页。

张伯瑜编著

2001：《京津民间十番锣鼓与清宫廷十番锣鼓》，《中国音乐学》第3期，第68－85页。
2005：《河北安新县圈头村"音乐会"考察》，北京：中央音乐学院出版社。
2008：《原生态艺术的无限生机》，《古乐奇葩》序言，北京：中国文联出版社。

杜亚雄

2003：《北辛庄音乐会及其音乐》，《中国音乐》第1期，第33－35页转第53页。
2004：《华北一个村子的仪式音乐：儒教和佛教遗产的继续》（*Ritual Music in a North China Village: the Continuing Confucian and Buddhist Heritage*），加拿大不列颠哥伦比亚大学（the University of British Columbia）博士论文。北美中国音乐研究会（Chinese Music Society of North America）出版，Chicago。

崔晓娜

2003：《易县十番会研究》，中央音乐学院硕士论文。

2004：《河北保定易县十番会现状的考察与研究》，《中央音乐学院学报》第2期，第25－38页。

齐　易

2004：《民乐瑰宝震寰宇　古乐奇葩动人心——众多中外专家学者关注河北省涞水县南高洛村民间“音乐会”》，《人民音乐》第7期。

2004：《一个外国学者和一群河北农民乐手的故事》，《当代人》增刊。

2004：《南高洛“音乐会”研究》，《国际传统音乐学会第37届世界年会论文集》。

2005：《走进南高洛“音乐会”》，《天津音乐学院学报》第3期。

2008：《古乐传承，重任在肩——蔡玉润与他们的高洛“音乐会”》，《大舞台》第5期。

廊坊市文化局、廊坊市群众文化学会编

2004：《燕鸣集——廊坊市民族民间文化传承与保护调研集锦》（1），内部资料。

谢　穗

2006：《河北徐水县迁民村南乐会研究》，中国艺术研究院研究生院硕士论文。

2007：《河北徐水县迁民村南乐会研究》，《中国音乐学》第1期，第63－69转第93页。

刘丽斯

2006：《屈家营音乐会研究》，中国艺术研究院研究生院硕士论文。

王延宏

2006：《南高洛音乐会宝卷研究》，中国艺术研究院研究生院硕士论文。

庄晓庆

2006：《天津市小黄庄音乐会研究》，中国艺术研究院研究生院硕士论文。

2007：《民间乐器作坊中的传统制笙工艺》，《中国音乐学》第3期。

2007：《留住手艺》，《人民音乐》第9期。

林敬和

2006：《冀中音乐会研究》，中央音乐学院意大利留学生博士论文。

宋博媛

2006：《燕赵多慷慨，笙管奏华章——高洛“音乐会”、“南乐会”的调查研究》，河北大学艺术学硕士毕业论文。

马维彬主编

2006：《河北民间古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社。

孙国栋、吴晓玲、李静敏

2006：《南高洛音乐会调查报告》，《电影评介》第13期。

中共涞水县委宣传部、涞水县文体教育局编

2007:《高洛音乐会》,主编:刘阜,副主编:齐易、王小民、张文启。北京:中国文联出版社。

刘东兴、李艳良

2007:《金秋庆丰收　古乐奏和谐——河北省高碑店市大义店村"十番会"初探》,《作家》第14期。

郭轶菲

2007:《北高洛"音乐会"初探》,《河北工程大学学报(社会科学版)》第3期。

白　莉

2008:《河北安新县圈头村"音乐会"与吹打班的比较研究》,中国艺术研究院研究生院硕士论文。

刘东兴、马晓男、周红霞

2008:《山重水复疑无路　柳暗花明又一村——从高洛音乐会乐师的现状谈中国传统乐社的发展》,《衡水学院学报》第5期。

孙慧琴、王克永

2008:《走进"古乐之乡"——北高洛"音乐会"调查报告》,《商业文化(学术版)》12期。

王晓平

2009:《河北省张六庄乡大义店村冰雹会仪式音乐研究》,河北大学音乐学硕士毕业论文。

刘东兴

2009:《高洛音乐会"普庵咒"曲牌研究》,河北大学音乐学硕士毕业论文。

参考文献

安托万·德·戈德马尔

1999:《米兰·昆德拉采访录》,谭立德译,李凤亮、李艳编《对话的灵光——米兰·昆德拉研究资料辑要》,北京:中国友谊出版公司。

原载《中国音乐学》2009年第3期

土地与歌　土地与人

《土地与歌》是乔建中为自己的第一本论文集起的书名，不难从这个书名上体会到作者对土地以及诞生于农耕文化的民间音乐的体认与感情。天性上亲近土地的学者，一生的价值取向都保持着古典品位，这几乎是民间艺术研究者的学术宿命。

一

乔建中1941年出生于陕西省榆林市一个多子女的大家庭中，母亲是位贤妻良母型的传统女性，养育了11个子女。她总在晚上数一遍炕上孩子们的脚，待数到第22只脚后，方掩门闭户。后辈大概就是在这种被触摸的朦胧中，埋下母亲慈光的记忆。老宅位于榆林旧城的大街上，榆林小曲就是这条街面上手工艺人夏日消暑解闷的形式之一。飘荡在老街上的榆林小曲、陕北说书、闹春秧歌，构成乔建中早年对民间音乐的最初印象。毗连家乡的“蒙汉调”，更成为他一生割舍不下的乡音。了解了于90年代后他六赴内蒙，才能在其后撰写的《走进草原》中辨认到作者何以一而再、再而三地绵延于漂泊学涯中的回望目光。一个人的道路可能绕上一个大弯子，游走他乡，但人们却可以在其心路上感到那似乎原地未动伫立家门的身影，这是学生们在听他用方言一首首背唱陕北民歌、从腔调中体味到“乡音无改”引申至音乐中的意义。

1958年，他背着一把二胡和一袋干粮，投考西安音乐学院附中，从那

座秦腔缭绕的古城开始了专业音乐生涯。1961—1967年，由西安音乐学院进入中国音乐学院，亲耳聆听过以中国音乐学院院长马可为代表的一大批前辈学者的教诲。“文革”骤降，他先是下放干校，后被分配至中国京剧团《红色娘子军》剧组。巧遇刚从“牛棚”回来的张君秋、李少春、叶盛兰等人设计唱腔。此时此刻，老调陈腔，非预样板，皆不得闻，“新声变律”遂得以孤行于世，而他却在“备战样板”的名义下，为张君秋记录整理老唱腔并从中认识了传统京剧的魅力。1973年二次分配到山东省群众艺术馆，在省内举办的各种文艺调演中为地方戏（柳子戏、山东梆子、两夹弦）编曲配器，这又引领他熟悉了一系列地方戏音乐。山东省群众艺术馆聚集了一批自20世纪50年代便开始动手采集本地民间音乐的学者：苗晶、魏占河、金西、萍生等。他们编辑过《山东民歌选集》等曲谱，是收集整理地方音乐的杰出团体。生活在这样一个既熟悉且津津乐道于地方音乐的集体中，尤其与性情爽朗、张口即腔的魏占河的相处，使其获益匪浅。两人同赴鲁西南收集鼓吹乐、与苗晶沿黄河古道采集民歌的经历，构成他大半生采风之旅上的“长亭”与“短亭”。这些经历反映在与苗晶合作《论汉族民歌近似色彩区的划分》、执笔《中国民间歌曲集成·山东卷》“概述”、参与编辑《鲁西南鼓吹乐选曲》的成果中。“文革”十载，许多人荒废专业，他却在对当时的社会并无多少意义却对个人有充足意义的各类调演及地方音乐活动中，积累了音乐院校无法学到、在本土生态中认识民间音乐的活知识。真是天公做媒、天公作美！

其时的知识群体无书可读，但自有传阅抄录的地下流通系统，且因禁忌而趣味盎然。有此经历者常常谈及那一时期的阅读方式——没有功利目的，因而也就没有范围限制、条框束缚的阅读。借到什么看什么，对什么感兴趣记什么。初始效果，略无章法，当阅读量达到一定程度，便会产生触类旁通、善于联想、无所滞碍的思维方式，而人文科学研究与写作的创造思维，就建立在破壁垒、逾科条、去屏障、跨学科、殊途同归的通达之基上。阅读范围限于业内，在深究元理论时，厚积才有的后劲，就会随着视野数量的累加渐趋消歇。事分两面，焉知非福！人们不经意于早年经

历，只是当后及的事业调动出早年积累并在需求中转化为财富时，受惠人才能品到"经历"在研究论中具有的建立于早期感性体认上的重要意义。就是这东一榔头、西一棒槌、专业内的、专业外的训练，偏偏成了人文学科必备的养料。这种知识结构是他那一代人共有的特性。无需说，他们叙述中的神来之思、神来之笔，大多得益于文史哲知识的背景和这份穷而后工的经历。

乔建中是1979年恢复高考制度后最早进入中国艺术研究院研究生部的第一代研究生，在高等教育与科学研究的恢复期立刻幸运地进入正常的学术研究。这是新老两代学者的交接期，历史把他们推到了时代前沿。当然，这又是个百废待兴的时代，因此他们也就成为最劳累的一代。今天，这批人大部分已经卸任退休，音乐学界似乎也应该评价他们的集体贡献了。

他们的人生经历和学术经历大体相似：生于1949年前，饱受旧制度下兵连祸结、民生涂炭的贫困。新中国成立后，按部就班地进入中学、大学，接受过像马可等沐浴过传统文化的前代音乐学家的教育。1949年后特别是"文革"时期知识群落的苦难，成为集体记忆。然而干校下放，为人庸役，知道了稼穑之苦、谋衣之困、求知之艰。饱历忧虞与迷茫的成长史，一旦投入学术研究，明确人生目标，却能在长期压抑的抵掌中激发出巨大的精神能量。

他们中的每个人（伍国栋、居其宏、冯洁轩、魏廷格、王宁一、何长岭、张静尉、吴文光、沈洽、杜亚雄、王安国），几乎都成为了一个研究领域中的精英，以超过前代的大量成果的问世，建立起一系列新的精神向度，构成对此前学术领域政治话语的消解。他们敏锐地捕捉到新的发展趋势和学术焦点并因集体参与而掀浪兴潮，树之风声，著之话言。传统文人型的思想品格以及同步形成的文化自觉和历史责任感，使其力量在学术发展的极剧变化和社会需求中得到外显与强化，终于共同放射出集体理性的光华。他们的许多成果已经成为新时期的学术经典，即使带有一时的偏激与猛烈，但那种评说20世纪学术史成败兴衰、绳愆纠误、开疆拓域的激荡

情怀，却标志了一个时代的思想进步与学术繁荣。他们都是某一领域的专家，对畛域成果了如指掌，因而立言之旨，各有所借，执镜照物，切中要害，建立了无可争辩的权威态势和超拔力量。他们各处一方，分治一域，却不谋同辞，英见略同，形成聚而呈散，散而呈聚的格局。一事为的，聚而论之，甚至唇抢舌辩，不乏争论，却没有割断他们思想之间同中见异、异中见同、叠影而不重复的共性和集体风貌。新时代允许他们放足四海，周览寰宇，因而比起前代学者更加胸襟开放，论域广泛。可以说：承百年新声而会乎当今之变，是他们集体风貌的精神概括。

以杨荫浏为代表的一代学者，披荆斩棘，昌明大义，秉新学、重实践、立大体，开创了中国音乐学的基本格局，世纪学风为之一变。以黄翔鹏为代表的一代学者，不复以通识为本，专更以专题为业，继往开来，把各个领域引向深入，学风又为之一变。但两代学人，时艰运蹇，人生中的大部分精力用于与学术不相干的事务，这使后人阅读为数不多的著作时常常惋惜：如果可以拥有更多时间和心无旁骛的充沛精力，他们定会写出更加丰实、与其开创的学境相匹配的著作。相对而言，乔建中这代人成长期的经历与前代人并无不同，但其思想成熟期和学术成熟期却幸运地遇到了越来越宽松的社会环境。甘苦各半的经历，成就了他们。把积于幽厄、获于生活的复杂感受，在不受干扰、畅所欲言的社会环境中恣意发挥，且能不荣？前代学人，言未必尽非，意别有所曲。当代学人，言无隐衷，意无隐情，可以据事直书，存是去非，因而学风再为之一变。近30年来学术界最活跃的一大批中年学人，大多具有如此背景。无论后学如何评价其功过，我们都要说：历史不可能在短时间内再给音乐学界造就这样一批精英了。

二

民歌研究是中国音乐研究起步最早的领域，似乎也是最难突破、因而停滞不前的领域。早期的研究模式已难令人满意地解释这一基础性学科的

文化底蕴。20 世纪 80 年代后，民族音乐学的引入成为学界大事，学者们走到了一个面对新选择还是依然走旧途的历史路口。洛马克斯（Alan Lomax 1915—）把世界分为几大文化区的观念以及中国学者结合本土文化的地域特点对这一理念的充分发挥，为民歌研究起到了改天换地般的激活作用。“色彩区”成为接受西方新的学术理念并把方法和概念运用于本土研究第一个着“色”亮点，成为西方新学本土化的典型事例。乔建中是20 世纪 80 年代最先接受民族音乐学理念与方法的学者之一，在这里，他找到了将民歌研究的笔力得以深触的着力点。在此领域，他一直坚持了下来。对这一视角的拓展，构成他连续不断地追寻，数十年锲而不舍，由此引申出一系列已经远远逸出民歌研究范围的理念。“色彩区”以及文化地理学的概念成为新时期以来深入人心的新的学术理念之一。

他在《音地关系探微》中，把自然地理环境、历史文化区域、方言音韵分布、旋律构成特点作为几项坐标，使考察民歌的角度切入到产生的文化环境中。作者实际上把研究对象看成是一种具有各种因素构成、经过历史积淀、体现于民歌中的区域文化表述方式。把地理划分视为解构方式，分解出中国人在表述文化空间的地方性知识以及藏匿在这种词语中带有强烈农耕文化意识的一系列与音乐相关的文化观念。反映农业社会特定空间意识的观念，浸蕴在民间音乐的词语中：微至歌词，而至歌名，再至曲种、剧种、乐种的命名。虽然楚夏声异，南北语殊，此例一也。如他列举的古歌绝唱《敕勒川》，那种口述史中把“山、川、天、野、风、草、牛、羊，地貌特点，囊括一尽”的自然流露，已经把一个生活群落对周围自然环境与人文环境的描述一览无余地概括其间了，其中的地方特色也就成为观察一个歌种的最佳角度。他对传统模式的挑战，就是不再把民歌仅仅当作艺术品种，而是引入历史分析、社会分析、语言分析和文化分析的综合方法，主旨突破了简单揭示研究对象的审美特征的范围，因而成为解读民歌与地域文化关系一系列可以脚踏实地的触点。

他决不是那种将引进的新名词加进自家事例、以西方理论搅拌中国材料、避实务虚的学者，对音乐本体老老实实、如解剖麻雀、逐首分析的功

力，集中反映在《中国民歌经典欣赏指南》一书中。他对民歌作过大量分析，我阅读过他早年写的笔记，每首一篇，每篇千言，厚厚一摞千字文。这些当时完全不是为了出版（当然也未想过评职称）的笔记，成为日后写作《中国民歌经典欣赏指南》的底本。作者托歌抒咏，长短不一，无话则短，有话则长。长长短短的介绍、评价、体味、议论，体现了一个研究农民文化的学者一心一意向农民心底靠拢的努力。此书配之以谱，配之以像，配之以声，满足了读者的阅读期待，成为新型书写方式与出版体例的第一批著述。

他的采访足迹同研究范围一样：走西口、下四川、闯关东、进草原，山南海北，关西塞外。作为学者，他知道，离开亲历，就有在叙述上想痛却痛不下去的隔膜感。30 年来，他先后到山东、湖南、广西、广东、甘肃、青海、河南、河北、山西、陕西、西藏、新疆、内蒙古、黑龙江、云南、贵州、福建、北京、天津、海南等省区的汉、蒙古、回、土、撒拉、东乡、保安、藏、苗、瑶、壮、纳西、畲、达斡尔、鄂伦春、鄂温克、赫哲、仫佬、毛南、维吾尔诸民族聚居区作实地考察，成为从事田野调查最多的音乐学家之一。在黄土峁塬、阡陌田头的习习爽风、祁祁甘雨中思考的问题以及只有在这类采访环境中才能体认的真情实感，也就文于情生，情于文生。

密切关注当代音乐生活是他著述选题的最大特点之一。许多学者埋首旧籍，不事当代。而他则为当代发生的诸多事件：音乐会、出版物、会议事件，写下评论，记下感言。朋友们常责备他不该花这么多时间写序言、乐评，应集中精力写几本专著。对此善劝，他淡然一笑。遇到各地学者结集文集或曲选，他都会欣然为其作序。《我心中的“信天游”》、《朱仲禄和他〈花儿一千首〉序》、《〈南音名曲选〉序》、《〈北疆木卡姆〉序》等均属此体。由于从事的研究能使他运用专业学养指出这些著述在音乐学发展中的贡献之处以及作者的独特视角，由于职位逼迫他必须在第一时间迅速把握现实音乐生活对学术研究机构提出的应予立刻回应的种种问题，即使在没有拉开历史叙述所要求的时距下，依靠研究经验培养出的批评应变

能力和把握叙述分寸的常例功底，在演述往事，借寓劝惩中，给予令人信服的评价，令读者“闻弦歌而知雅意”。它们辑录成《土地与歌》、《叹咏百年》、《国乐新说》三种文集。不难看出：他是有意为当代音乐生活和民族音乐理论的发展录下一家之言，也是甘愿为人作序的另番别肠。

他为中国艺术研究院音乐研究所各个发展时期写下的回顾性文章，实际上是总结在20世纪中国音乐研究领域发挥着巨大作用的国家研究机构的历史发展轨迹，这是他希望保持创始者杨荫浏等人开创的学术传统，不甘庸碌，崇尚先达，激励同仁的文章主旨。

他写的《民族乐队作品创作40年》、《四十年来小型民族器乐作品的创作》、《一件乐器和一个世纪——二胡艺术百年观》、《落潮也有好景观——1990—2000民族音乐创作简论》、《南音与“南音学”》、《现代琴学论纲》、《汉族传统音乐研究40年》、《20世纪的中国传统音乐研究论纲》，实际上都成为网罗大纲、集诸家之善、使后人略知所归的门类小史。

从史学角度概括历史人物贡献的《中国新音乐的伟大先行者——萧友梅史学论文读后》、《20世纪中国音乐学的里程碑——杨荫浏先生百年诞辰祭》、《杨荫浏与“十番锣鼓”的一段旧缘》、《一寸千思——黄翔鹏先生逝世五周年感怀》、《百年安和》，则是对20世纪具有重大贡献的大师以及同伴们贤智操行的颂扬。

与概括音乐学家历史贡献的文章相应的是为香港龙音公司出版的传统音乐系列CD专集的系列评论：《为国乐存典、为大师立档（刘天华）》、《感天动地的生命绝唱（华彦钧）》、《一生的琴缘（管平湖）》、《高怀寄寸心，绝学传千古（吴景略）》、《琴中之禅、词中之仙、字中之米巅（蔡德允）》、《广陵未散、明珠不沉（刘少椿）》。拉动过20世纪传统音乐发展的大师们，始终未进入近现代音乐史的研究范围，因领域分割，只能由传统音乐学界的过来人总结。作者在系统推广传统音乐和传述相关史事的同时，阐释了20世纪民乐大家旷世绝唱的历史贡献和在此领域应有的历史地位。这是一组独树一帜“为国乐存典、为大师立档”的乐评（由此看到作者积累的音响资料库，那是不比任何一家图书馆少而且颇显识音人辨别筛

选目力的收藏）。

如果说写作这类文章的初始，尚属单章独文，个案分立，那么形成组合，连成系列，就有了梳理20世纪学术史的主旨和规模。从一个世纪学术史的宏观视角概括的门类史纲、人物评价、书品乐评，因为之间的内在联系形成了历史的连贯与接绪，因而具有了颇显宏阔的史学意义。单独看，它们以杨论杨，以管论管，以文论文，以琴论琴。但串连一体，这些触点不一、旨归相一的长短组合，与聚焦一域的学术长论相比，便有视角分布、独而不散、多足鼎撑、共彰大义的整体意义。集腋成裘、聚叶成林的述史之法，大概也可称为标立新途的学术原创。作者埋藏心底、竟年不歇、兴酣落笔、叹咏百年的著述之愿，略可彰显深意了。

20世纪结束时，学术界都在总结经验，承泽除弊。世纪回眸，曲折万端，引来无数话题。这是一段需要总结却不易总结的历史。写大部头的历史著作，尚嫌仓促。一篇一篇文章、一个一个主题、一个一个领域、一个一个人物，累言积虑，本末兼察，从容总结，大概是渐近最后目标的方法之一。这就是上述三本“文备众体”结集的意义，许多篇目，述百年薪脉之绪，彰一代学术之功，不乏对传统音乐发展史某些带根本性问题的思考。他几乎于下意识中开始此项爬梳，而做的结果已经不再是下意识的行为了。一个计划一旦开始，就以一种几乎身不由己的力量推动运转，铺开的天地，也几乎是作者始料未及的壮观。

三

1985—1988年他出任中国艺术研究院音乐研究所副所长，1988—2001年任所长，凡17年。职位迫使他改变专心治学的自我设计转向行政管理。虽然一个领导者尽心尽力于职责，但常常事与愿违，在沿袭着旧有管理体制的情况下，人们一时无法改变一些明知不合理却又无奈何的办事方式。作为身兼管理者与学者双重身份的人，时时体会到历史上许多有识之士有感于不能挽狂澜于既倒转而埋头著书、独善其身的道理，这是非要把精力

热情投入到社会公益事业而收效甚微、四处碰壁时才能体会的感受。身为学者因而具有理想化特征的管理者，往往在倾其全力不能解决按照学理层面应该而且必须解决的问题时，干脆把有限精力投入研究，而有些人硬是凭着一股热情，突破了许多当时看来几乎无法克服的难关，做到了一些不可能做到的事。黄翔鹏的时代，正是全国上下为追赶逝去的时间奋起直追、意气风发的时代，而乔建中主持工作的时代，恰遇经济大潮冲击每个社会角落的时代。晚辈们戏言：两任所长所处时代的最大差别就是：前任所长做事一呼百应；后任所长做事百呼而无一应。此是戏言也非戏言。但精神产生的能量，只是到了后人见到可以看得着、数得出的成果时，才信服精神转化为物质的老说法。

学术著作的出版是体现音乐研究所成果最重要的途径之一。他主持工作期间出版的学术著作有：《中国音乐年鉴》（十五卷，坚持出版的韧性比起创刊者的创意和勇气并不逊色）、《中国音乐文物大系》（十卷，20世纪古代音乐史积累资料最丰富的领域）、《音乐文化》（两卷），《中国乐器图鉴》、《古琴珍粹》、《中国锣鼓》三本大型图册，《音乐学研究文集》、《中国艺术研究院音乐研究所馆藏音响目录》、《旋律学研究文集》、《民间鼓吹乐——首届中国鼓吹乐研讨会论文集》、《中国音乐研究在新世纪的地位国际学术研讨会文集》，《国乐典藏》（CD）等，并积极支持着在20多年间迅速在学术期刊中建立了核心地位的《中国音乐学》。

每出版一本书，面对的最大难题就是经费。每及为此奔波海内，都面临着焦头烂额的窘境。但他坚信“不能等到各种条件都具备了才去做事，科研经费少等不来。只能拉下脸来，到处化缘”。当年的辛酸是学术著作的出版日容弛易、科研经费日渐丰腴的今天难以理解的。由于音乐研究所从事的事业，总能找到尊重这种劳动和理解的朋友，他们的慷慨捐助，使得研究事业得以度过一道道当时似乎已经难以为继的关卡。因此，广结善缘也就成了必为之事。

身处京都，位居要津，可交天下俊杰。一流的学者、一流的作曲家、一流的演奏家、一流的社会活动家，高朋盈席。他们都对当代音乐文化建

设各抒高论，路宽言阔，见多识广。他与许多朋友建立了各种渠道的联系：台湾的许长惠，香港的陈永华、曹本冶、刘靖之，英国的钟思第，美国的荣鸿曾、林翠青。其中，久与游者，不下数十年。友谊引导学者们走进文化交融的厅堂。大陆音乐学界近30年来与境外学者的交往，成为学术发展动力之一，对个人产生的学术启发和由此激发的学术互动，务实可观，蔚为韵事。

中国音乐研究所主持或参与了一系列学术会议，活跃了学术论坛，为学者们提供了交流的机会。名琴名曲鉴赏会、古琴打谱会、民族音乐学第九届年会、全国第一届民间鼓吹乐研讨会、《中国音乐年鉴》例会、《中国音乐学》读书会、香港20世纪中国音乐学定位国际研讨会、纪念杨荫浏先生百年诞辰学术研讨会……北至哈尔滨、南及广州、近适固安、中之曲阜、远足香港、跨海台湾……一系列会议名称，就意味着一系列繁忙的筹备、筹款、筹措。

我与韩锺恩，曾随乔建中三下曲阜，筹办由中国音乐研究所主办、于曲阜师大举行的“传统音乐学会第九届年会”。距师大百米之遥的孔府、孔庙、孔林，排出一派古老的辉煌，历代帝王的笔墨碑文使“三孔”汇聚了无与伦比的文化资源。当文化资源启动了旅游新观念时，迅速反应过来的曲阜人一下子意识到应该充分利用祖先这面扛了两千年的大旗，赚些比自己文化资源少得多、却起步早得多的地区已纷纷捞到的经济利益。旅游业的迅速发展，给学府中心的沉闷街面带来了不少体面，大鼻子的洋人、港台人以及各地朝圣者纷至沓来。这种意识使我们在讨价还价谈论住宿、参观票费时，不像原来那样轻松了。如同一位颜姓出租司机自称“颜回”后代而使我们这些书生付费时不好意思再砍价一样（当时当地出租车还未打表），与孔门后代谈价，决不比读《论语》轻松。

余 语

正如人类学家喜欢比拟的那样，当古人在烧制的陶器上开始描画上中

原式的花纹时，文化便从泥土中破土而出了。当代精英用“黄土地、黑土地、红土地”的概念应和“五色土”的古老意象，建构出一套套解释地方文化的模糊框架和文化浅描，实际上都朦朦胧胧地触到了这个命题：离开家园，谁都会像那个力大无比却须臾不能离开土地的希腊大神一样，被轻而易举地杀死。要想立于不败之地，就得老老实实，脚踏实地。这块实地，非乡土莫属！中国学术界越来越清楚地意识到，必须建立一套吸纳新风却立足本土的文化学说，实现这一理想，就得老老实实从乡土中一点点清理未经现代学理阐释的古老文化意象的根茎脉须。

关注历史的人始终希望寻找支配着一位学者何以走上这条道路的根由，何以把研究视角长期关注某一领域，似乎冥冥之中引导他非如此不可的根由。我们从乔建中的践履著述中渐渐品味到那个逐步稳定的学术落点：从土地中辨认民歌，从民歌中辨认土地。

原载《人民音乐》2008 年第 9 期

参与甜蜜

自打马林诺夫斯基（Malinowski）在太平洋岛屿的基里维纳（Kiriwinan）支起民族志学者的帐篷，参与体验就成为人类学家观察研究对象的方法。因此，就有了“玛格丽特·米德精力充沛地跟马努斯的孩子们玩游戏或询问巴厘村民的照片”（詹姆斯·克利福纳、乔治·马库斯 2006：29），有了约翰·布莱金（John Blacking）跟文达人（Venda）学习非洲鼓并最终找到了半辈子在键盘上没有解决的双臂放松问题，而且还有了中国版的方暨申对侗族拦路歌的住居式调查，有了在不眠之夜为了多录几首歌与藏族歌手喝得昏天黑地、人事不醒的毛继增，甚至出现了生在江南却因为长居新疆、结缘木卡姆、因而连面目都同化为维吾尔族的周吉的一生融人，如果说在融人研究对象方面“马林诺夫斯基在连续时间的长度和语言的熟练程度都是化时代的”（高丙中 2006：11），那么我们就有了一个无论在“连续时间的长度”还是在“语言的熟练程度”方面都可以与他较量的中国同行。不管怎么说，住居式体验的帐篷，已经成为人类学家认识“他者”（other）必须搭建的“行宫”。

民族音乐学的实地考察，越来越要求研究者的参与观察（Participant Observation）。也就是说，采访者应该作为一个文化事件的参与人共同分享表现当地人终极情感和仪式隐喻的甜蜜与激情。参与民俗活动，成为采访中的一部分，往往可以得到被采访者的热烈回应，从而由观察者变为参与者，至少成为像那些为仪式现场助兴的参与者一样的参与者。主动参与，不但为众人拾柴火焰高的仪式添柴助燃，也使考察者顺利寻找到局内人的

音乐行为何以致此的解释途径。如果说外来者一时还难于成为一个丧葬仪式的参与者，那么成为一个婚礼仪式的参与者则是件容易做到的事，因为婚礼举办方需要的就是熙熙攘攘、热闹开怀的参与。

一、中外联合乐班

2006年5月，我们到陕西榆林米脂县参加婚礼。一行十余人，美国NCSU大学大提琴教授加纳森（Jonathan Kramer），美国俄亥俄州立大学博士候选人Beth Szczepanski（中文名“潘舒雅”），比利时音乐乐器博物馆女博物馆学家克莱尔（Claire Chantrenne），捷克博士候选人Jan Chimlarcick（中文名“何杨”），美国巴德大学学生Samuel Sapristein（中文名“夏高林”），中国学者数人。一支不小的采访队伍，当然意识到人员众多将给举办婚礼的人家带来的不便。怎样解决？一时也心中无数。这确实是个采访者需要寻找途径力求解决的问题。能否找到一个既可以采访又不增加被采访者负担、甚至让被采访者体验到因为采访而有锦上添花、各取所需、两全其美、时髦说法叫做“互利双赢”的方法？解决办法，就是身份。正是因为我们是一支由音乐家构成的采访团，可以充分利用职业之便，活跃气氛。于是，我们就这样做了。

那天天气不好，早晨淅淅沥沥地下起小雨，而且持续不停。先到位于县城郊外的新郎家。院子呈狭长状，鼓吹手站满一院，吹吹打打，我们几乎无立锥之地，越发感到给主家带来的不便。终于，新郎要到乡下接新娘了，我们才算离开那个站也不是、坐也不是、调不开屁股的小院。全体出动，自然形成了一条队伍。最前面是鼓吹手，新郎手持鲜花走在前面，亲朋好友尾随而行，我们间插其中，深一脚浅一脚地躲避着泥泞道路上的坑坑洼洼。停在路口处的轿车队早已做好准备，车队鱼贯而出，浩浩荡荡，向新娘家进发。

新娘家坐落在十几里外的一个小山庄。房子建在山坡上，坡下小河因为淅淅沥沥的小雨而更加清澈。沿坡而上，树木掩映，一方小院，屋舍俨

然。男方家雇请的鼓乐班，开始时采用传统的唢呐和锣鼓编制，到了女方家，编制立马改变。虽然人员没变，但现场还有另一套“家伙”，一个以电子琴为主奏的中西混合乐队的设备：电子琴、架子鼓、调音台和扩音器材。由于下雨，新娘家的院中央用支架撑起的塑料布覆盖着，下置餐桌数张。细雨绵绵，人们只能挤在塑料布覆盖的狭小空间中，虽不至于淋透衣服的小雨却把本来就不大的院落切割得更加狭小了，真是觉得挤来挤去的。虽然房前房后挂满了喜联，但这样的天气和空间，令人莫知所适，风气不开。

乐队开奏，一位“女唱家”（当地称呼女性歌唱演员的方式）演唱流行歌曲和戏曲。为了改变处处给人家带来的不便，我们开始主动出击。先把新郎新娘拉到电子琴旁，让几个老外向他们献歌。全场气氛“风云突变”。毫无惧色的美国大提琴教授加纳森拿起话筒，第一个演唱了美国民歌。引来的热烈反响与其说是因为演唱，不如说是外国人的特殊身份和那份认真表情。捷克留学生何杨，引吭高歌捷克情歌，高音时挣的整个脖颈通红。满面红光的形象引起全场一阵又一阵前仰后合的大笑。美国大学生夏高林，粗声大气，爽直大方，只要让他唱，就一曲一曲接续美国乡村歌曲，毫不退缩的坚执劲，令人喷饭。我也唱了陕西民歌《想亲亲》，后来干脆坐在电子琴前，弹起当地吹鼓手绝对不会演奏的瓦格纳《婚礼进行曲》。这些在当地婚礼上肯定没人演唱过、演奏过的歌曲和乐曲，吹起了一股强劲的异国风。

我们的作秀动机虽有自己的利害考虑，但确实给主家带来了特殊的感动。未经编排的节目，一下子拉近了与主人的距离，新郎新娘被意想不到送上门来的节目激动得不知如何是好。他们向“歌唱家”频频致谢，乐不可支。可以观察到，整个院中的家人和亲朋好友不再把致使狭小空间行动不便、挪不开窝的不速之客当作多余的人了。非但不如此，反而开始为这支从天而降的“表演艺术团”增添的热闹气氛喜出望外，新郎新娘更是因为这支花钱也雇不来（更何况是不花钱）的中西结合“乐班”乐得合不拢嘴。老外的表演是副兴奋剂，为下着不合时宜小雨的婚礼增添了拨云见日

般的喜兴气氛，为原有的、当地老百姓司空见惯早已没有任何新鲜感的传统表演模式另辟蹊径、锦上添花。毫不客气地说：老外的演唱，成了婚礼的高潮。意外效果，无以复加！中外成员组成的“超常规乐班”，让司空见惯的当地鼓乐班黯然失色。

最重要的是，表演还暗喻了区别于草根文化的高雅艺术的气息。那位似乎以“艺术精英”姿态表演流行歌曲的“女唱家”（其实是带着草根阶层典型气质的脸），刹那间没了光彩。虽然她们来自市县专业剧团，扮相装束和表演方式却道破了隶属乡村文化的本质，虽然她们希望显摆艺术家的气质，但在城里人装束的比较下似乎无人再如此看待了。几个老外的脸，却把“精英文化”的面孔展示得一览无余。对他们的判定，当然与本地艺人泾渭分明。这时候，他们代表着城市文化、精英文化、西方文化，而且毫不客气地蚕食了乡村文化和草根文化。城市文化的风格可能压根不符合乡村娱乐的口味，但作为一种调料，却可能在特定的仪式空间，作为百戏杂陈、鼓乐喧阗的形式之一，对乡民产生不可抗拒的吸引力。几个惹人喜欢的老外，让僻陋村居者，感到顿光蓬荜。老外大概一辈子也没像今天受到这么多人的宠爱因而也像新郎新娘的感受一样刻骨铭心。

按照当地习俗，婚礼中间要开一顿饭，一是招待亲朋，二是送别新娘。来宾每人都要喝上一碗面。几个老外坐在桌前。客人们要求新娘给老外喂面条。这是件富有挑战性的嬉闹。新娘必须用筷子把长长的面条拉到客人嘴的上方，一条一条地送到客人嘴里。两位年轻的老外，高兴地接受特殊礼遇，故意把嘴晃来晃去，增加难度，然后再配合地完成这道引起全场轰动和情绪沸腾的程序。可以看到，如果没有前面即兴演唱的铺垫，就不会出现配合默契的亲密游戏。新娘早已不感紧张了，大大方方与两个调皮的年轻老外周旋。新媳妇不但把面条塞进老外嘴里，也把喜糖塞进了老外嘴里。老外既被面条、又被喜糖堵住嘴，但还一边嚼着，一边向结为连理的人道福。

如果把因为外来者的参与从而改变一个乡村仪式的性质作为一种景象，也就是说自己观察自己参与的仪式的话，可以看到，21 世纪小山村中

发生的婚礼已经与以前该地任何一家的婚礼有了霄壤之别。20 世纪前，中国乡村中不可能出现一群老外参加普通农民婚礼的事儿，更不会出现一群老外充当“吹鼓手”角色为一对农民夫妻献歌助兴的事儿。这是旧时生活场景中不可能出现的。只有进入对外交流日益频繁的今天，只有到了中国老百姓已经开始把外国人当作他乡老百姓的时候，才可能有了一群外国学者像那条流经门口的溪水一样流进这个云蒸雨集的小山村参加普通农民婚礼的事儿，才有可能上演婚礼上一大群外国音乐家为一对中国新郎新娘献歌凑趣的不凡礼遇，才有可能出现乡村婚礼上外国客人演唱外国民歌的“仪式音乐”，才有可能导演出两眼放光的外国小伙子争先恐后接受中国新娘喂面条的“新礼俗”。

二、婚礼仪式音乐

所谓“仪式音乐”的功能，就是能够唤起参与者体验仪式希望让其参与者得到的体验。婚礼音乐是营造气氛的特殊手段，从这个意义上说，什么音乐可以最大限度地营造气氛，什么音乐就是好音乐。在这里，我终于找到了那个解释何以婚礼音乐不同于葬礼音乐、总是随着时代快速变化的“关键词”。婚礼音乐从来不把曲目限制在固定传统中，总是与时俱进，绝不安分守己，演奏最时尚的流行乐曲，因为其功能就是让生活在当下的“新人”感到“新”！什么“新”，什么可以让“新婚燕尔”体会到“新鲜”，什么可以让亲朋好友感受到“新奇”，什么对所有参与者意味着“新潮”，婚礼仪式就演奏什么。求新、骛新、趋新、就新，就是婚礼仪式音乐的终极追求。婚礼仪式音乐，没有清规戒律，没有固定模式，没有传统曲目，甚至在仪式关键时刻也没有按照一个早已设定的传统模式必须演奏的固定曲目，中国的、外国的、古代的、现代的、古典的、时尚的、严肃的、通俗的，只要能营造气氛，只要能代表新潮，只要能热闹红火，就无所顾忌，大派用场。

老实说，美国人唱的英文歌，捷克人唱的捷克语歌，在场者谁也听

不懂。但作为“仪式音乐”，作为当地人谁也没听过但在现场发挥了强烈功能的“仪式音乐”，它的语言已经无需翻译了。它的情调唤起了家庭成员和在场亲朋的自豪感，引起新郎新娘最看重的、一生大事上具有独特性的新奇感。一种自家独享、别人花钱也买不来、可欲而不可求的机遇感，使新婚燕尔产生天赐良机、因而产生天作之美的优越感。他们自然而然地感到，同辈人谁曾享受过外国人献歌的待遇？至于外国人演唱的外文歌词是不是能听懂、是不是与婚礼相关，已经无关紧要。或者说，恰恰就是因为歌词听不懂，才发挥了音乐作为音乐才具有的只可意会不可言传的特殊作用！听不懂歌词的外国歌，甚至比听得懂歌词的中国歌，效果更好，比听得懂的中国歌更让一家人产生特立独行的满足感。别家婚礼上只有听得懂的中国歌，只有我们的婚礼才有听不懂的外国歌。关键就是“听不懂”带来的效果。这是唯一的、独特的、绝无仅有的、不可复制的！它们把仪式音乐应该发挥的功能，最大限度地发挥出来了。

几个大鼻子带给小山村无以复加的兴奋，新郎新娘为婚礼上有一群城市艺术家的参与而喜出望外，乐不可支。他们在族人面前感到无上光荣，无上自豪。不是每个当地年轻人的婚礼都有一群特殊身份的客人出席的，不是每个当地年轻人的婚礼都能遇上千载难逢的机会的。不难想象，新郎新娘将会因为自己的婚礼不同于同乡的婚礼而谈论不休，终生得意洋洋。

可以看到，婚礼仪式音乐与葬礼仪式音乐，是两种追求相反、取向相反、背道而驰的仪式音乐：

一个求新，一个顾旧；

一个无法无章，一个按部就班；

一个新鲜离奇，一个循规蹈矩；

一个向前看，一个向后瞻。

我们在婚礼仪式上体会到了与葬礼仪式完全相反的音乐需求。新式乐器、新型组合、新的器材、新创歌曲、新鲜旋律，衬托着新面孔、新感受、新生活。新人新事，就要新事新办。传统中没有的新因素，恰恰就是婚礼需要的，这就是婚礼仪式音乐的真谛！

仔细想来，人生四大礼仪“冠婚丧祭”中的婚礼，是与信仰、祖先、永恒等严肃主题相去最远的礼仪，自然而然也就成为了所有人生大礼中“用乐”最没规矩的仪式。那里不需严肃思考，不需庄严气氛，喜俗好乐，借着婚礼享受人生，才是根本，这与西方作曲家创作的《婚礼进行曲》塑造的庄严气氛及其渲染的对个体的尊重相反。

这种没有规矩的传统，从乡村婚俗中日益简化、日新月异的情况也可略见一斑。田野考察中了解到，今日的乡村婚礼可以概括为三：一为传统婚礼。结婚双方都是土生土长因而主要社会关系均在本地者。人生大事，喜结良缘，酒炙并陈，笙箫聒耳。大操大办自然是为了把乡里乡亲、亲朋好友打发得人人满意，个个喜欢。这种仪式，按照传统风俗，一项都不能少，为的就是让所有参与者体验整个过程，过程越漫长、越复杂、越周全，越得到赞赏。二为现代婚礼。结婚双方常有一定外地居住成分，如有城镇户口，部分社会关系在城镇。他们按照法律程序，先领结婚证，取得合法资格，再在家乡摆设酒席，款待家人，获得传统意义上的社会认可。三是不举行任何仪式，只领取结婚证。有的因为过于富裕，有的因为过于贫困。可见，乡村社会按照传统习俗举办婚礼仪式的越来越少，简化仪式已成不可扭转的势态。

乡村生活紧随社会变迁发生变化。从前的礼俗场合，乐班奏乐是不可缺少的程序，随着礼俗简化，渐被省略，甚至用音响器材代行其责。本来就没有多少规矩的婚礼仪式音乐，就肆无忌惮地满天跑马了。如果有人告诉你，古代小说中沉浸在镜花水月般爱情中、结为连理、终成眷属的有情人，入洞房时听到的音乐从来都不一样，大概没人感到奇怪。因为按照传统习俗，这种秩序，允许打破。

三、被动与主动

“老外”（是否可以翻译为 other）的好处，真的就在于，不把自己当“老外”。他们到达一地儿，马上摇身一变，成了仪式参与者，毫不迟疑

地加入现场，甚至在超越采访现场的生活空间中，也“时刻警惕，毫不松懈”。刚刚入住绥德县城，傍晚街道上有许多群众自发组织的秧歌健身活动。晚饭后出门遛弯的老外，立马参与到扭秧歌的人群中。他们告诉我，希望像一个普通人一样了解中国县城居民的实际生活。县文化局带领我们到延安时代“党中央所在地”马家堡，村委会组织了一场几乎全体村民参与的场面浩大的秧歌表演。还没等我们脚跟落稳，醒过神来，锣鼓点一响，老外们已经踏上节拍、急不可耐、兴高采烈地跑进秧歌队里去了。不断变换的复杂队形，是不入其中永远分不出个头尾、前后、左右的穿插方式。客人的参与，使开始略感拘谨的乡民立刻放松下来。热心的乡民，一边递上扇子，一边比划着手势指点动作，一边善意地笑着老外们看上去多多少少有点笨拙（如同老外说中文的别扭劲）的动作。适应队形过程中，无论是别人撞了老外还是老外撞了别人，无论是别人踩了老外还是老外踩了别人，都会发出善意的哄笑。气氛越来越活跃，我靠到吹鼓手站的窑洞前台阶那么高的地方往下一看，那么大一片都“红”了。绕来绕去、头尾相续、里三层外三层的大圈子中，已经分不出谁是主、谁是客了。

观察“他者”参与，加强了一个理念：他们不像我们一样站在一边观察对象，记录队形、录音录像，像那些视察民情、居高临下的干部，而是参与其间，融为一体，成为其中一分子，进入到观察对象中体会被观察者的感受。老外们不想成为来无踪去无影、走马观花的人，仅仅观察别人生活的游手好闲者。他们想接近当地人，但苦于不能交流，只好唱民歌，扭秧歌，让当地人感到他们的那份真诚。他们不但记录每天的所见与心得，还决定变成当地人，分担和分享一点寻常人的常情。与外国同行的比较常常感到，从外表来看，似乎当下中国的高深理论和方法什么也不缺了，他们有的，我们也有了，一样的摩天大楼，一样的高速公路，一样的书山会海。但仔细检查，便会发现，所有的差别，都隐藏在意识和行为的细节中。我们咋没像人家那样第一反应就是一猛子扎进水里呢?

像扭秧歌的人一样体验只有肢体语言才能传达的文化信息，像参加婚

礼的亲朋好友一样体验只有人生盛典才能聚集的“高热能”，把被观察的文化事件变为自己生活的一部分。如果不能像一条鱼一样穿梭在鱼群之中，像站在池塘边的观鱼翁，永远不知“鱼之乐”；像观看电视镜头中的画面却不走进屏幕，就永远难以感受挤来挤去的肢体“冲突”才有的心灵触动。这种体验，刻骨铭心。静下心来的表述，才能入木三分。这是一条融入局内人生活的捷径。应该学习让对方迅速把自己当成自己人的方法。这种方式以前也下意识地使用过，如告诉戏班演员和乐手，自己也曾像他们一样走村串店、巡回演出，你立刻会得到感情呼应。与采访对象拉到同一水平线上的做法，使对方感到平等对话的亲近。不过，那只是动动嘴，说说而已。走进他们的舞队，扬起他们的扇子，敲起他们的锣鼓，舞步才会差不多靠近呢。

过去的田野考察理论告诉我们，参与民间艺术活动是自己的体验，是改变自己情感与态度的过程。未曾意识到的是，参与同样引起对方的态度变化和情感波动。引起对方的情感变化，可能使仪式性质发生巨大变化，调动现场情绪，鞭策当事人打破例行公事般照本宣科式的行为模式，从而更真切地观察到在沉闷气氛中难以感受的、有如舞台表演临场发挥一样的即兴“点睛”效果。那幕新娘喂面条的情节，全场对老外入乡随俗沸腾般的热烈反响，是老实巴交坐在一边、冷眼旁观难以体验的兴奋点、高潮点。中国人办婚礼、办葬礼，希望亲朋好友、乡里乡亲参与，象征着家族兴旺、人气旺相的场面是每个中国家庭都求之不得的期盼。这种情感采用何种方式表达？表达到怎样程度？对于观察者来说，都是体验当事人愿望的途径。找到一个恰如其分的参与角度，才能记录因为情感交流表露出来的内心情态。如果因为我们的参与促发了这种内心情态的升温和彰显，何乐而不为呢？

四、对外交流与自信

谈论文化交流、音乐交流等话题，最好找一些可以描述的例证，至

于天天登在报纸上中国有多少旅游团参观故宫、爬上长城、观摩京剧，多少旅游者出入深圳罗湖口岸等等统计，都是让人感受不到生活切实变化的干枯数字。外国人以怎样的程度直接参与到中国普通百姓的生活才是文化交流、或者说改革开放政策落到实处的触点，它让普通人看到20年前的乡村不可能发生的景象。这就是学者更愿意从细碎的生活场景和民俗风景中选择叙述的角度。来自生活第一现场，书写社会底层中个体家庭的生存境遇，记载从传统到现代，从封闭到开放过程中的真实场景。街面上透着俗气的小店铺套上一个大名牌的外国商号，不丁点大的发廊挂上世界最大城市“巴黎”的牌照，震耳欲聋的流行音乐店里布满歌星搔首弄姿的张贴画，中国到处都能见到这样的乡村景象，它们并不代表具有这类景观的乡村真正具有了开放式的日常生活。犄角旮旯里发现隐藏的真实故事，才是见证时空交错的现实生活中日常情景的映像。

中国这艘巨轮穿行于全球化的大洋之中，谁也挡不住了。这也就是我们试作的推演：就浅者言，至少可以看到民间婚礼出现的“中外联合乐班”的表演行为甚至连闷在伙房做饭的伙夫都在探头探脑中表现出见怪不怪的表情。一个或者一伙老外在乡村小路上走来走去已经不是值得大惊小怪的事了。就深者言，除了一个普通农民敢于邀请一帮外国人参与婚礼而毫无惧色、毫无见外的大胆之外，不难看出，依附于婚礼的中外文化交流活动业已形成官方交流之外的透明渠道，这种情形正是中外文化交流、或者说是全球化浪潮涌进“高速路”和“国道”尚未通进的村镇中的写照。

曾几何时，普通中国人与外国游客交往和谈论自己的真实生活时，往往过多地受政治宣传的影响，自觉不自觉地维护着民族、国家、地区的辉煌形象，甚至不惜夸大实际生活的幸福指数与经济指标。贫困时代养成的勉为其难的“自尊”，体现了中国人一贯把持的“家丑不可外扬”的“面子”。目前，社会开放已经达到一定程度，一般人无须再把家庭的真实掩着盖着。这家农民把一切暴露在外人而且是外国人面前时，没有因为庭院的狭小而羞愧，没有因为家具的陈旧而寒酸，更没有因为接待老外而特意摆上七大碗八大盘。他们毫不掩饰地把并不怎么富裕也不怎么贫寒的家让

外国人里里外外看个底掉，任你怎么拍照，也不会示意“请勿拍照”。娘家人介绍摆满一院子的嫁妆时（大大小小从箱子、被子到脸盆、镜子的器皿），一脸的欣喜与自豪。当地人毫不夸饰地按照传统吃一碗显得有点单调的面条，甚至有意让外国人理解到宣传与现实之间的差别，这就是堂堂正正地站到了自己立足的基地上了。

还需特别提醒，那种通常在外事场合必然出现的村委会主任之类的官员，未在现场，这是让学者们放松甚至放肆的前提。

知道站在面前的老外是职业音乐家的当地“吹手”，毫不犹豫地演奏自己平常演奏的音乐。他们具有了十年前无论如何也谈不上的自信，虽然也有些犹豫地问：“这些音乐外国人喜欢吗?”我回答说：“老外听咱们的音乐，就像咱们听老外的音乐一样，新鲜着呢!”

余　语

每次田野考察，都有新鲜感受。如果采访不能给人像看电影那样有点悬念似的东西，只是地点、人员有点变化就像轮岗值班一样便毫无意义，或者说只是一种简单而又拖沓的重复。谁也不想知道下一个仪式会从哪一个角度启发我们，如果只是把人类学规定的大框框套在头上，早早地将结论捏在手里，就像看电影之前一个知道情节的人藏不住结果把结局说出来了一样，作为不知道会看到什么故事而又想知道故事的人，最痛苦的事莫过于此。幸好，这一次，我们一点结局都不知道，却看到了预想不到的好故事。

参考文献

詹姆斯·克利福纳、乔治·马库斯

2006：《写文化——民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，北京：商务印书馆。

原载《大音》第1卷，上海音乐学院出版社，2009年

民间文艺汇演的历史反思

——保护民间音乐的一项措施

提　要：根据中央政府的指令，大规模地调动地方民间文化资源，无意中塑造了20世纪中国舞台上一种特殊的汇演形式，也形成了由汇演连带引发的一系列文化现象。刚刚打算铺开自己视野的中国音乐学界，就是通过从中央到地方、大大小小、品类繁多的汇演，发现了大多数民间艺术品种。参与演出的民间艺人，则因为政府行为的权威性，彻底改变了社会地位和文化身份。在20世纪50年代那段特殊的历史时期，晋京演出，参加调演，就是政府对一个民间艺术品种从内容到形式的政治肯定，那种因为跳了“封建迷信”的舞蹈而被解放军战士持枪押解到汇演现场的历史现象，多多少少让人意识到民间文化摘掉旧帽子的艰辛。从此，《下里巴人》变成《阳春白雪》，吹鼓手变成艺术家。一系列舞台上下的艺术活动，充分体现和反映出“国家在场”的巨大势能，成为我们咀嚼20世纪中国民间文化向艺术化、现代化、城市化迅速转化的一条重要渠道。

关键词：汇演；民间音乐文化；国家在场

1949年后，由中央政府和各级地方政府组织的各种规模的文艺汇演，成为一种集发现艺术品种、挖掘艺术人才、展演艺术形式、普及艺术欣赏、探究艺术特点于一体的具有中国特色的颇具规模的社会实践活动，这种珠联政府行为与民间参与的艺术汇演，曾经是一个历史阶段中唯一的也是最吸引人的社会性艺术活动，在现代传媒尚未替代舞台艺术的时期，对民间文化的推广普及、加工提升、传承发展，起到了不可估量的作用。对

于文艺汇演发挥的社会功能的研究和相应的历史评价，学术界尚待起步，而这正是当下我们研究如何从历史实践中汲取经验、进一步探讨保护和传承非物质文化遗产的课题之一。

二

阅读那些留下来的已经成为珍贵历史资料的一份份节目单，一幅幅生动的历史画卷呼之而来：埋藏在各地民间中的艺术品种，第一次以前所未有的规模一下子汇涌到中国的大舞台上，如红日东升，其道大光，展现于以前对此全然不知的观众面前，即便是当时最杰出的音乐学家也从来没有看到过自己的国土上聚集着如此多样的音乐品种，艺术界的领导者们也从未料到他们的创意竟然唤出了如此多的民间艺人参与到这一系列具有历史意义的文化事件中。

1952 年“第一届全国戏曲观摩演出大会”

1953 年“第一届全国民族民间音乐舞蹈汇演”

1956 年“第一届全国音乐周”

1957 年“第二届全国民族民间音乐舞蹈汇演”

1964 年“第一届少数民族音乐舞蹈汇演”

……

在那一场场演出中，我们第一次知道了西安鼓乐、第一次知道了江南丝竹、第一次知道了冀中管乐、第一次知道了榆林小曲、第一次知道了兰州鼓子、第一次知道了四川清音、第一次知道了藏族囊玛、第一次知道了侗族大歌、第一次知道了蒙古长调……这无数个第一，无数次首演，构成了中国艺术史上第一次规模宏大的展演。没有任何一个历史时期有过涉及幅员如此辽阔、调动人员如此众多、浩浩荡荡、轰轰烈烈、一浪高过一浪的民间艺术品种的大展示、大检阅。

充满朝气的共和国提供给一代人以充分施展艺术才华和组织才华的大舞台，没有那样的历史环境，这些几乎不可能实现的艺术之梦就

不会有如此巨大、让后人不可思议的历史能量。那一场场表演创下的单场演出参与者人数的历史记录到现在也令艺术节的组织者羡慕。文艺汇演展现的艺术之美让当年亲眼目睹、亲耳聆听的人和我们这些没有亲眼目睹、没有亲耳聆听的人都享受着其恩惠，历史成就也让几代人品尝着甜蜜。

一大批艺术家在汇演中崭露头角，续而成为20世纪50年代后艺术舞台和历史舞台上的风云人物，如潜龙腾渊，如乳虎啸谷，开一代风气，创一世辉煌，其风其绪，至今不衰。这批优秀的民间艺术家以集体的名义翻开了中国音乐史崭新的一页，对中国文艺舞台产生的巨大影响是在几十年间的艺术发展历程中逐渐让人们认识到的，他们的集体形象几乎与那个时代的政治领袖的集体形象一样成为一个时代的标志。他们演唱的歌曲，我们耳熟能详；他们的音色，我们一闻便知；他们的形象，我们没齿难忘。他们因为演述了新的历史而为史家所演述，他们因为讴歌了新的时代而为词家所讴歌，他们因为培养了一代代的观众而令一代代的观众怀念。那是一个时代的颂歌，交织着几代人的美好记忆，若不是有那样的歌声和栖息于那种歌声中的安慰和相互理解，那些时时被贫困缠绕的人们不知怎样才能熬过那段物质极其匮乏的时光。

群英会中涌现出的杰出、甚至堪称大师的民间艺术家有：汉族歌手郭兰英（山西）、郭颂（东北）、何继光（湖南）、朱仲禄（青海）、白秉权、贠恩凤（陕西）、蒋桂英（湖北）、洪飞（江苏）、黄虹（云南）、鞠秀芳（上海）、张振坤（客家）。民间乐器演奏家：赵玉斋（筝）、高自成（筝）、罗九香（筝）、曹东扶（筝）、任同祥（唢呐）、赵春亭（唢呐）、冯子存（笛）、赵松庭（笛）、刘管乐（笛）、李廷松（琵琶）、林石城（琵琶）、魏仲乐（琵琶）、管平湖（古琴）、吴景略（古琴）、孙文明（二胡）、张长城（板胡）。少数民族音乐家：哈扎布、色拉西、宝音德力格尔（蒙古族）、土尔地·阿洪、于三江·加米（维吾尔族）、东丹甘（苗族）、白秀珍（彝族）等。

他们如群星丽天，其光其辉照耀了半个世纪的中国舞台。他们的质朴

形象几乎被认定为民间艺人的代言人，他们的名字几乎被认定为民间艺术的代名词。他们同台竞艺，平分秋色，让半个世纪的舞台熠熠生辉，充满生机，充满活力，那生龙活虎的局面充满了那个时代不多的记录舞台历史的镜头中。最重要的是，那些几乎与他们的名字联为一体的民歌品种和乐器品种，通过表演，日渐成为妇孺皆知的艺术，在过来人的心目中，那些大家都可以从头至尾唱得出来的曲目干脆就与演唱者、演奏者的名字构成一组相应的联词。如汇演中发现的锡盟地区的蒙古族歌手哈扎布、宝音德力格尔、莫德格等，他们首次将“长调”搬上国家舞台，不但使蒙古族艺术获得了国内外艺术界和全国人民的认可，而且使以《牧歌》、《嘎达梅林》的旋律为代表的音乐风格成为20世纪后半叶多民族文化交融背景中蒙古族艺术的标志。

民间艺人成为音乐表演领域中一个迅速崛起的不可低估的群体，在中国当代音乐史中，逐步形成了一个系列性的形象谱系，成为国家变迁过程中民族文化心灵史的一部分。几乎与新中国文化事业的崛起同步，发端于20世纪50年代之后的民间艺人的舞台叙述，的确形成了生机勃勃的新气象。

汇演提升了民间艺人的社会地位，给予崇高的荣誉，使其成为社会知名人士，抬到应有的艺术地位上，散居乡野、默默无闻的民间艺人的社会身份从此发生了翻天覆地的变化。表演被录音广播，音乐被记录刊印，形象被拍摄张贴，1949年前被人瞧不起的“戏子”、“吹鼓手”，有了新的称号——民间艺术家、歌唱家、演奏家，共和国舞台的主人。他们与汇演一同构成了与一个新政权的“共和”概念相一致的阶级背景。

确认他们社会地位的与其说是汇演，不如说是因为汇演而进入的国家中心剧场的政治含义以及亲莅现场的政治领袖们的接见。在20世纪50、60年代的特定时期，一个普通百姓得到国家政府特殊礼遇的最高级别，就是可以进入集政治集会、文艺演出于一体的国家中心会堂，就是可以得到国家最高领导人的接见。如果一个民间艺人享受到这样的礼遇，就会平步青云、身价百倍。许多民间艺人脱颖而出，甚至长期受到某位国家高层领

导人的关注，他们聚集在国家领导人周围笑得合不拢嘴的照片，就是一把可以享受特殊待遇的政治保护伞，使他们的身份具有了除了艺术之外的肯定意味。

1952年10月6日，“第一届全国戏曲观摩演出大会”在北京举行，有23个剧种、近百个新旧剧目、三千名演员参加了汇演，毛主席陪同蒙古人民共和国领导人泽登巴尔，在怀仁堂观看了由袁雪芬、范瑞娟、傅全香主演的《白蛇传》，周恩来则在家中接见了三个年轻的女演员（《中国越剧大典》编辑委员会2006：27）。无须说，这种接见超越了对她们所代表的传统戏曲品种的肯定。

党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、陈云、邓小平、陈毅、叶剑英、刘伯承、贺龙、罗荣桓、聂荣臻、李先念、薄一波、彭真、周扬等都在不同场合接见过参加汇演的各地代表团的演员，中央各部委和省、市、地区负责人、专家学者、社会名流、新闻媒体记者、大专院校师生以及各国驻华使节共数万人，观看过汇演。他们亲临剧场，造就了舞台上下的共同辉煌。由于高层领导人、社会名流的观看，把民间艺人汇聚一堂展示太平盛世的汇演就一发而不可止，换主题、变领域、易名号，连续举办，云涌雾集，成为一种文艺制度被持久地延续着。

无须说，许多民间艺人，如跃过了龙门的金鲤，命运从此彻底改变了。许多人进入了各个级别的国家剧团，许多人进入音乐院校进修深造，更有许多人走进大专院校，成为第一批在音乐院校中教授民间音乐的教授。这些荣誉使他们焕发了巨大的艺术热情，在保护传承民间音乐方面起到了不可估量的历史作用。

我们应该对当年民间艺人进学校给予积极的评价。民间音乐的传承分两类：一是民间自发性的世代传承，家族传承，师徒传承。二是在学府借助外力的传承。对濒危的民间音乐品种后者尤为必要。近年来大家越来越认识到音乐院校应当成为传统音乐传承的主渠道之一。以前总把音乐院校与传统音乐的传承对立起来，有了像福建南音进学校的成功实践，这种认识有了极大改观。音乐院校应当担负起传承民间音乐的历史责任。20世纪

50年代，中央音乐学院等多家音乐院校曾经聘请许多老艺人进入学堂，对50年代成长起来的那一代音乐家对传统音乐的感情培养起了重要作用。中央音乐学院聘请的长调歌王哈扎布、花儿王朱仲禄、北京单弦艺术家曹宝禄等等，使得当年学生的唱法没有像今天这样千人一面、万人一声。音乐院校不但承担着教授一般传统音乐知识的任务，还在专业教育体系中加重了民间艺人直接教授的比重，让更多学生有了亲身体验的机会。更重要的是，它还改变人们只把书本知识当"知识"而把活态传承不当"知识"、只把教授当"老师"不把民间艺人当"老师"的狭窄偏见。近年来，中国音乐学院、中央音乐学院等专业院校又陆续聘请民间艺人进校演出、讲座，恢复了50年代的优良传统。现在内蒙的大专艺术院校也相继聘请民间艺人进课堂，这都将为长调和马头琴艺术的传承起到重要作用。民间系统的自发传承与专业院校的灌输传承，双向并重，双管齐下。非物质文化遗产的保护在于传承人的积极参与，让他们开坛授徒，在大学中担任教职，得到社会尊重，为传承营建校园氛围。须知，今天被动跟随老师的学生就是明天主动引领学生的老师。

当然，历史结出的果实往往还有其负面效应。"民间艺人"的头衔曾经使一大批民间艺人在新中国的舞台上一跃而起，一举成名，从此以后，他们对待自己文化身份里本应包含的传承使命和责任就开始随着耀眼头衔的承领而悄然发生变化了。他们的意识开始偏向城市舞台，开始关注与这个舞台相称的外表，开始讲究似乎在舞台上表演必须具备的学院式的技术，开始坚持所谓"高起点、高标准、高品位"，而一个民间艺人在自己的区域文化传衍中应该承担的责任和发挥的作用，被政权赋予的新角色的忙碌代替了，外在的艺术形式成为追求的目标甚至成为唯一的追求，许多人在离开家园的时候也把民间艺术之魂留在了家园。1949年后进入城市的一大批农民艺术家，许多人一直与农村保持着千丝万缕地联系，一辈子没有脱离，但也确有部分人，真正离开了祖祖辈辈生活的地方。

他们应该记得，那些仍然在穷乡僻壤却充满歌声的地方生活的老人们，可能因为年龄而没有机会来北京参加汇演，但把自己那一代人的歌声

传给有了新机会的下一代人，使古老艺术得到了延续，使古老文化得到了延续，也使由其生命作载体的技艺得到了延续，但永远不能反映全貌的历史记录，仅仅记录了前台的幸运儿。

二

文艺汇演还为研究传统艺术起到了积极作用。原来仅仅依靠个人力量从事研究的状况，使任何人都不可能具有走遍全国看到如此多艺术品种的能力，因而也就产生不了全方位统览中国艺术的研究视野。中国艺术研究院音乐研究所、戏曲研究所都在全国汇演中发现了大批鲜为人知的艺术品种并开始从事这些艺术品种的研究。1949 年后第一批民间艺术的调查报告，就来自对汇演团体的采访。那些在汇演过程中被匆匆刻写油印出来的资料，记录下了研究者们的惊叹。

1950 年 5 月，杨荫浏、曹安和、李元庆等在天津采访参加文艺调演的河北省定县子位村笙管乐社的民间艺人，这是民间乐社第一次应邀到城市舞台、到当时驻天津的中央音乐学院演出并录音。杨荫浏、曹安和合编了《定县子位村管乐曲集》（1952），李元庆根据这次采访写成了长篇论文《管子研究》（1983:），系统地梳理了这件乐器的发展史，这是 1949 年后第一篇不但依据历史文献而且立足实践调查、乐器研究方面具有极高学术价值的论文。

有了这样的经验，杨荫浏与音乐研究所的同事们逐渐形成了这样的共识：全国文艺汇演是采访的最佳途径之一。当时国家的经济状况尚不富裕，专业研究人员还不可能跑到各地从事普查，而文化部调集各地艺术家到北京汇演的机会，则是送上门来的便宜事。因此，杨荫浏明确提出：汇演就是普查！[①]

---

① 见孔德墉采访记录。孔德墉先生原为中国艺术研究院音乐研究所工作人员，现移居香港。本文写作过程中，采访过许多音乐研究的老一代学者，他们都提到过杨荫浏这一立足现实却没有写在纸面上的观点。

利用汇演采访的资料在音乐研究所的原始资料占有相当比重：《油印资料之十四》辑有17份采访记录："冯子存的吹笛"（杨荫浏采访、曹安和录音，孟宪福摄影，1953年4月4－6日）；"内蒙乐器（马头琴、笛子及合奏）"（文彦、曹安和采访，孟宪福摄影，1953年4月2、8、12日）；"韩起祥与卢成科的三弦"（杨荫浏1953年4月7日）；"八大套"（曹安和华北代表团/山西，1953年4月7日）；"潮州音乐"（民间艺人邱尚候等11人组成广东省民间艺术代表队演出《抛网捕鱼》等节目，简其华采访、孟宪福摄影，1953年4月8日）；"四川闹年花锣鼓"（王迪1953年4月12日）；"贵州小花苗族芦笙"（王迪1953年4月13日）；"四川鸡呐子"（王迪1953年4月12日）；"云南彝族民歌"（王迪1953年4月14日）；"河北省地秧歌跑驴伴奏"（杨晓莲1953年4月4日）；"归绥二人台走西口伴奏"（杨晓莲1953年4月6日）。这些采访资料皆来自"全国第一届民间音乐舞蹈汇演"的代表团。采访兼具录音、拍照、演出剧照、收集节目单，这种汇集资料的方法，成为样板，一直延续到后来历届汇演的资料辑录工作中。（中央音乐学院民族音乐研究所编印1955：15）

翻查业已发黄的油印资料，可以发现许多数年之后才被人充分认识其价值的艺术品种初露端倪时的描述，如侗族大歌。1953年4月7日"第一届全国民族民间音乐舞蹈汇演"大会研究部资料组辑录的《西南区、内蒙区参加全国民间音乐舞蹈汇演节目资料》中介绍道："侗歌是侗家很普遍的一种合唱形式，侗家叫这种歌为'合音歌'。这种歌没有曲谱记载，只是一代一代的口传心授传到现在，内容分情歌和叙事歌两种，可以齐唱，可以二部合唱和对唱。"这寥寥数言不啻是中国多声部民歌的第一声呼喊，一个新的、即将改写中国只有单声音乐格局的巨大"冰山"已露"尖尖角"了。

1956年举办的"全国音乐周"以展演创作作品为主题，这一汇演无疑为中国音乐的创作起了巨大的推动作用。但从另一角度讲，不再以原生态形式展示民间音乐，过多强调改编民间艺术的趋向初露端倪。

1953年"第一届全国民族民间音乐舞蹈汇演"闭幕典礼上，负责中央

文化和宣传工作的领导人周扬指出：此次大会的主要目的是推动民间艺术的发展，以此丰富人民的文化生活，使专业文艺工作者得到民间艺术的滋养，并发现民间艺术天才，号召专业文艺工作者不断向民间学习，不断对民间艺术予以加工改造，再推广到人民中间去。他是此后文艺汇演大量上演改编民间艺术、“改造”“加工”民间文艺的始作俑者。（茅慧 2005：16）

音乐研究所的学者十分清醒，针对舞台上大量被改编过的民间音乐已非原始面貌的现状，立刻调整了考察方向。1957 年，由于第二届“全国民族民间音乐舞蹈汇演”中开始出现依据传统曲调填入新词或改编创作的节目，学者们不再对具体节目和表演者进行调查，转而采访各代表团成员，了解各省民间音乐的埋藏、分布以及当年发掘整理的情况，也就是把代表了一个音乐品种却又没有按原始面貌演出的演员做引线人，为下一步的实地考察寻找方向。如袁荃猷采访了福建代表团，简其华采访了广东、广西代表团，李佺民采访了云南代表团，许健采访了四川代表团，王迪、邓修良采访了湖北、河南代表团，李士敏采访了江西代表团，郭瑛采访了浙江代表团，王令君采访了安徽、青海代表团，蒋咏荷采访了江苏代表团，张淑珍、安杰采访了黑龙江代表团、吉林代表团，何芸采访了新疆代表团，周家骆采访了甘肃代表团，李一鸣采访了山东代表团，李明辉采访了山西、陕西代表团，共 17 份报告。

中国政体的好处是，只要中央提倡一种艺术活动形式，省市区县立即上行下效，如法行事。由于有了全国性文艺汇演，各省市也纷纷组织各种级别、各种规模的区域性文艺调演，从中发现的艺术形式和艺术人才更是不可估量。大汇演、小汇演，形成了大传统、小传统。大汇演统领着小汇演，小汇演总聚于大汇演，大传统垂范着小传统，小传统跟随着大传统。全国性人才，地方性人才；全国性精品，地方性精品，各自汇聚于不同空间，形成了艺术品种异彩纷呈、艺术舞台人才辈出的局面。一部全国范围的当代音乐画卷就是由这些上演于不同时空、不同舞台上的人才、品种共同构成的。

中国音乐研究所自然也没有只关注北京的汇演，为了配合各地汇演，

主动向各地派出采访队，如1954年10月，赴山西太原的文化部观摩代表团撰写出《山西第一届戏曲观摩演出大会几种剧种的访问报告》。蒋咏荷撰写的长治专区代表团演出的上党梆子《茶瓶计》在音乐改革方面的采访报告，郭瑛的晋南郿鄠音乐访问报告，张淑珍的北路梆子访问报告，张悦的中央文化部观摩代表团音乐组对山西省第一届戏曲汇演音乐改革方面的意见总结等都属此类。音乐研究所编辑的《音乐业务参考资料》中附录有“1952年10月北京举行的全国戏剧观摩大会戏剧音乐调查研究队，声乐、器乐采访提纲”。虽然许多提问带有那个时代的强烈痕迹，但毕竟说明了当时学术界的严肃思考。音乐研究所采访队在观摩大会前后的两个月中，对22个剧种的源流、声腔、文场进行了调查，最后由王震亚整理编写为《第一届全国戏曲观摩大会访问报告》（1954）。

必须强调，当时的音乐学界还对这些地区的民间音乐一无所知，新鲜的材料开阔了学者们的视野，大大丰富了他们对传统音乐的认识。聚艺汇演，如为渊驱鱼，为丛驱鸟，此途此径，使他们了解了各地的音乐品种，逐渐建立起全局概念，为进一步的地区普查和专题调查，编撰几乎包罗了全国大部分音乐品种的《民族音乐概论》（1964）和第一部中国音乐工具书《中国音乐词典》（1984）提供了框架，奠定了基础。中国音乐地图上各个点上的标志，已经被学者们圈上圆点了，为下一步踏上征程、亲历现场的采访，备好了索引性的联络图。

三

今天，现代传媒已使我们走进了一个崭新时代，20世纪80年代以来，电视开始取代舞台，舞台汇演的弦管锣鼓日渐沉默了，但摄影棚中的展播就是传统汇演的变体，以更加强有力的覆盖面担当起挖掘艺术品种、展演艺术形式、推广宣传和主流导向的使命。如何利用历史中有过的经验，充分利用现代传媒，扩大传统文化的活动空间，是我们应该关注的问题。媒体提供了强大的宣传力量，利用现代传媒的种种便利，传播视听资料，是

保护非物质文化遗产的重要途径。中央电视台于2006年举办的“第十二届全国青年歌手大奖赛”增加原生态组唱法的做法，就把许多未曾谋面的民歌品种推上了大雅之堂，使民众以空前的热情参与到讨论如何保护与传承“原生态”音乐文化的问题中来，这无疑扩大了“原生态”文化的影响。

至于围绕着应不应该把“原生态”民歌引入当代媒体，是否就此破坏了传统文化生态环境的指责和讨论的参与广泛度，更是以前的学术界渴望做而做不到的。总结20世纪50年代以来各种文艺汇演对传统音乐文化的发掘和整理的成果，就是以正面的影响回答当前社会各界的忧虑。如同当年的专业音乐学家不知道如此多的音乐品种一样，电视传媒如果不把这些歌种搬上屏幕，人们就永远无法了解民族文化今天到底是个什么样子，就永远无法了解自己的家园究竟还有哪些全然不知的艺术品种，更无法让国人同时思考如何保护、如何传承这类有些沉重的话题。主流媒体具有强大的影响力，中央电视台把传统的舞台汇演需要若干年才能逐渐传播的新品种和相关的新概念，几天之内普及全国，这是汇演不可与其同日而语的规模和速度。

严格地讲，只要现代媒体进入，就意味着破坏原住民的生存空间，破坏了原有的文化样态，这种困惑人类学家上百年的问题至今没有圆满解决的方式。但如果音乐学家不去做田野调查，原生态音乐就永远不会被介绍到舞台上，就永远不会被记录下来，我们也就至今不能享受侗族大歌的多声之丽并且改变中国只有单声音乐那样屈辱的定论，国人也就永远不了解自己的声音从哪里来的历史。记录展示，利大于弊。

经历了半个世纪的沉寂，学术界应该反思这些历史经验了。正是特定年代中各种形式的汇演，使得参与汇演的个体生命与整个社会的变迁发生了联系，进而影响了整个民族国家的历史进程。那些在乡村中未出过远门的民间艺人被政府发动起来，呼唤出来，始而小心翼翼、续而昂首挺胸地走进国家中心剧场，以积极的态度卷入了全民性的对旧式舞台的改造运动，从而显示了一条与其常规生活极为不同的变迁道路，因而成为民族音

乐学研究民间文化变迁史难得一见的事例。

今天，我们带着感恩的心情回顾那段舞台上的繁荣。“汇演”这种并不复杂却把民间艺术引领上大雅之堂的形式，竟然产生了复杂的书面调查报告也未必达到的功效。大概正是因为并不复杂，人们才没有把它当成一回事。几乎无人把汇演当成一个值得研究的历史事件静下心来思索其对后世产生的影响，以及在中国当代音乐史中应有的地位、价值并给予相应的历史观照。民间音乐与国家政权在一场两厢情愿的接触中究竟碰撞出了怎样的历史结果，当年的参与者大概都无法预料，但我们可以从今天的舞台风貌中品到50年前的汇演模式结出的甜果和苦果，它使我们时而扼腕，时而抚掌。节目单上的数字从来没有掩盖那些参与者个体的经历和喜悦，留下来的照片记录了因为质朴而令人过目难忘的笑颜，更何况现代技术已经可以把听觉版的“音容”与视觉版的“笑貌”合为完璧。当人们看到当年汇演展示的音乐品种已经成为今日舞台上广为人知的节目，当年汇演展示的民歌乐曲已经成为今日耳熟能详的曲目，一个历史事件才以其实际功效令人信服地告诉后人它履行过的庄严使命。经过50年的沉淀，当年被改编修剪、带有过多政治印迹的时代“强音”早已削减了力度，变得柔和妩媚，只留下了原本的音乐形式，它们不但在过去的50年间为处于文化转型期的音乐创作提供了丰富的资源，而且为半个世纪以来梳理传统音乐的源流提供了一条渊源有自的清晰河道。想到这些，我们便不由自主地凝视着那个并不遥远的舞台——它见证和补充着那段我们虽然走过但却在认识上留下空白的经历。

参考文献

杨荫浏、曹安和

1952：《定县子位村管乐曲集》[M]，上海：万叶书店。

王震亚

1954：《第一届全国戏曲观摩大会访问报告》[C]，戏曲音乐研究调查队，中央音乐学院民族音乐研究所，1954年8月20日油印本。

中央音乐学院民族音乐研究所编印

1955：《油印资料第四十六号》。

简其华

1957：《中央音乐学院民族研究所访问了参加第二届全国民族民间音乐舞蹈汇演的各地代表团》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》［C］第二集，北京：音乐出版社。

张淑珍、简其华、何芸执笔

1957：《访问参加第一届全国音乐周的西藏代表团的报告》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》［C］第二集，北京：人民音乐出版社。

中国艺术研究院音乐研究所编

1964：《民族音乐概论》［M］，北京：人民音乐出版社。

李元庆

1983：《管子研究》［A］，《民族音乐问题的探讨》［C］北京：人民音乐出版社。

《中国音乐词典》编辑部编

1984：《中国音乐词典》［Z］，北京：人民音乐出版社。

萧　梅

2004：《学术重镇——音乐研究所在20世纪中国民族音乐学实地考察中的作为》［J］，《中国音乐学》第4期。

茅　慧

2005：《新中国舞蹈事典》［M］，上海：上海音乐出版社。

《中国越剧大典》编辑委员会

2006：《中国越剧大典·历史卷》［C］，杭州：浙江文艺出版社、浙江文艺音像出版社。

原载《中央音乐学院学报》2008年第3期

民间鼓吹乐社与寺院艺僧制度

提　要：寺院道观中豢养着大批演奏音乐的僧人道士，老百姓把这些穿袈裟的人都笼而统之地称为"和尚"，但按照传统制度，他们属于供养庙的下层僧侣阶层，而不是供养佛的上层僧侣。依附寺院、以技艺维生的下层僧侣与知识僧侣分属两种性质的社会阶层，这是宗教戒律中和尚不事俗务与音乐活动的历史制度。杨荫浏与查阜西把北京智化寺演奏音乐的僧侣称为"艺僧"，而不称和尚，是深谙传统、颇有道理的用语。

关键词：冀中民间乐社；寺院制度；艺僧

北京智化寺豢养艺僧的制度，使音乐学界了解到，传统音乐的一脉香火不但续燃于分布广泛的民间艺术会社，也同样续燃于分布同样广泛的寺院宫观。在几乎缺乏正常宗教生活环境、以无神论为国家意识形态的背景中发展起来、因而把其主要视角放在民间从而忽略了与民间音乐难分彼此的宗教文化的中国音乐学界，只是到了80年代后，才越来越清晰、越来越明确地意识到，寺庙曾是传统音乐最重要的传播渠道之一。民间乐社演奏的曲目、而且常常是那些艺术品次典雅、传统风格浓郁的曲目，都是通过寺庙僧道传授于民间。这条涓涓溪流在封建王朝"以儒治国，以佛治心"的历史环境中，酿成滚滚大潮，流向苦难的乡民大众，从而形成民间鼓吹乐滋长蔓延的文化景观。音乐学界面对的现实课题就是，要用大量充分的文献材料详尽展示这一现实景观蕴含的历史含量并溯源这一传播渠道渐变的历史踪迹，证明民间传统代有薪传、活水常青。而要进一步详述京畿地

区因为地理环境所造成的风俗差异，以及自封建王朝定都北京以来因其得天独厚的政治中心地位形成的文化风貌，则是更为艰巨的工作。但是，征文考献，务求信实的文献梳理，可以清晰地展示民间艺术组织结社建会的真正原因以及纵贯其间的历史逻辑。我们需要从历史环境对后世音乐生活发生的积极影响方面，归纳和梳理大量的历史材料，与民间乐社的现状相互印证。

一、僧侣道士与民间乐社的师承关系

钟思第（Stephen Jones）认为，京津冀中地区民间音乐会的传播方式有三种：一、从都市宫廷传入村镇；二、从寺院道观传至村落；三、音乐会社相互传习。他的概括，精炼全面，民间乐社师承僧道的现象具有普遍性。下面讨论前两种情况。

（一）僧道传播的民间乐社

《定县社会概况调查》记录：

> 有钱的人家，还请许多僧道念经，每起 8 人或 10 人，有时也有 12 人，16 人的。预先给他们在本村或村外借一庙宇或闲房，请他们在那里休息。到了出殡的以前，僧人道士都穿上法衣，戴着帽子，手里拿着乐器。有的吹笙，有的吹笛，有的吹管子，有的打云锣，在街上一边走着，一边奏乐。（李景汉，1986：389）

比起把所有吹管乐器都混称“喇叭”、使后人无法分辨到底是吹打班的唢呐还是音乐会的笙管来说，这一记载清清楚楚。这是个僧道笙管乐队，即音乐会的传统编制。

北京市大兴县北辛庄音乐会的每位会员，都保留着与师傅达光（法名）和尚的合影。照片摄于 1959 年，背衬庙门，师傅达光，端坐中央，身披袈裟，15 个会员亦身着袈裟，手持乐器，围站身后与两翼。原村关帝

庙舍院，面积50多平方米，正殿写有“道光三十六年重建”字样。正房双进，两侧厢房，前立山门。达光受戒于北京檀柘寺，落户该村关帝庙后，教授15个年轻人学习音乐。他于1966去世。同受薪传的会员们，怀念老师，分洗合影，各自保存。

这帧珍贵的老照片使我们了解到，1949年后，即使在政治影响最强烈的北京近郊，宗教文化的传播也未间断。城里的政治宣传在无孔不入的现代传媒出现前到底具有怎样的穿透力应予谨慎评价，飘荡在首都上空激昂口号的振幅，甚至没有强健到穿透相距几十公里外乡村的传统屏障，打断那里的诵经鼓吹。政治宣传力度强劲无比的“毛泽东时代”尚且如此，传播条件更加缓慢的帝国时代，改朝换代的凯歌究竟能有多少成分阻断周边的田园牧歌就更要大打折扣。随着距离加大，甚至无需高山大川的阻隔，在远近如一的平原地带，政治的喧嚣，也日益削减着振波。

此例绝非孤证。河北省廊坊市安次区南汉村南乐会的师傅高隆喜，1963年去世，享年65岁，原是保定府唐县人，于北京广济寺受戒，1945年定居南汉村南海观音庙（又称丰元庙），传教18个青年学习音乐，戏称“十八罗汉”。这批年轻人的学习时间，也在中华人民共和国成立前后。

北京市通州区马驹桥镇史家村音乐会的会头李连荣介绍：本村观音寺是“僧门”，属北京广济寺分寺。初建于明，清朝始有和尚吹音乐。寺内方丈悟然，曾于民国六年在广济寺任方丈，观音寺是其家庙。他师傅法号本永，徒弟法号昌绪。1949年，庙被拆，僧被撵，仅留他一人。昌绪教我们吹笙，凹小营的和尚圣林教我们吹管，要吞、吐、揉、扣、弹，才能出味。1949年学的第一代16人，学了30多个曲，师傅还教了《瑜伽焰口》。“四清”时期停散，1962年又传第二代。“文革”破四旧中断，1990年以来学的是第三代了。他还提到：张家湾原庙里有道士吹笙管，与寺院和尚的不同。牛宝屯亦是“老佛门”的音乐会，能吹笙管，现已不存。

与北辛庄的情况一样，马驹桥镇史家村音乐会与中华人民共和国同时成立。这个背景意味深长。乡村小庙中的僧道，已不能按传统的生活秩序

再享供养，新制度强迫他们自食其力，惯以音乐诵经为业的僧道，一时难于适应新的生活方式。北辛庄的乐师们说：跟师傅达光学音乐，每家轮流管饭。这是僧道们于此时传授音乐的背景，或者说，是被迫做出的、告别庙宇、落户民家、以音乐换取生计的新选择。如果不是社会制度和生活秩序发生了巨大变化，以作法行仪为业的僧侣，大概是不会情愿把音乐轻易传授外人。那意味着增加行业竞争，自砸自的饭碗。没有交换，断然不为。这是自20世纪民国政府执政以来，倡导毁像夷庙的背景中，僧道落籍民间，形成音乐会迅速普及的原因之一。

如果说民间乐师走进京都寺院学习音乐的机会不多的话，随着城市生活的动荡不安，京城里僧道落户乡村的频率，却加快着音乐普及的步速。天津市武清县黄花店音乐会张玉坤（75岁）讲，该会在他17岁左右（1928）由村旁金华寺方丈普济授艺，失传后又请和尚星魁、元六重教，三位和尚均受戒于北京寺院。廊坊市安次区北五道口原老师傅邢现明（1991年去世，时年79岁）说：名叫郭增的住持和尚，因抽大烟，败破了庙产，于民国十七年（1928）到别古庄新立的老爷庙定居。村人供他抽烟，他教村人音乐，本村的音乐也从那里所学。

霸州市高桥村音乐会会头郝山说：本会由定县大王庙法号广大的和尚所传，有“民国壬戌三月直隶正定府隆兴寺住持僧意定重刊《焰口施食》”为证。刻有“瑜伽焰口施食——大王庙”的外包装板，现存北京前门外斜街北家盛斋刻字铺，封面还有朱印。

霸州市马家堡的音乐属“老佛门”，后跟张庄学“老道经”。天津静海县小黄庄也是道会，最早为和尚所传，失传过一段，后有一化缘道士，再次传教。静海县夫君庙乡白杨树村亦是道会，霸州信安镇“东会”也是道传。安新县关城村“太平寺”（1927拆）和尚王金和，授艺并组建该村音乐会。天津南郊辛庄音乐会学于本乡佛寺僧人。文安县蔡头村音乐会年龄最高的马宝全（约1913年生）说，他的师傅叫崔兴海，是位和尚。

易县东白涧的魏林回忆：原头管王凯（已故）到南白虹村洋泉寺跟和

尚学抓胎（塑神像）。寄住寺庙，听和尚们吹音乐后，执意要学。僧人始不肯传，他天天听谱默记，和尚们为其所动，授之以技。回村后，组建音乐会。

安新县大马庄音乐会的会员说：清咸丰年间，满城县李宝村兴福寺和尚法名入难长老来此，授艺三年。易县麻屋庄会头郭田说：本会从七里亭大寺（1948 年土改时拆）僧人所学，并传经卷，但未及念熟，仅学练吹打。寺僧送给乐社王老恩一木鱼，王给刘学增，“文革”中上交大队后遗失。

河间市两位 80 高龄的女僧（她们不愿称尼姑，也不习惯外国味的称呼比丘尼）回忆到：原村里寺院大部分女僧都因家中养不起，从小抱此寄养。对抚养的女僧以母相称，并终身伺候。养母们咸习音乐，自然从小教其学练，以作糊口之技。两位老人均学笙，庙中还有吹管的女僧，打鼓者却是男僧。平日在庙中地产耕种，与农户无异，遇有丧事，倾寺而出。一场丧事，有时可得一银元。她们现住养女家，生活融洽。生活在小庙中的下层乡村僧道与农民并无二致，并非都靠供养食利，不但出卖的艺术付出了艰苦劳动，也确实务农劳动。

如果把各个音乐会的传承渠道罗列下来，除了会社相互间的传授外，几乎都是寺庙僧道所传，上举诸例，足以说明其普遍性。下面详介几位僧道的个人经历。

（二）一位道士的经历

霸州市张庄音乐会的老师傅李都岐（约 1919 年生），是天师正一派的出家道士，原籍固安县北关横街，后落户霸州张庄。他回忆道：

> 我 10 岁出家有数百年历史的固安城隍庙。庙中磬主刘蜀汉（1962 年 6 月 21 日去世，23 日出殡），吹打诵念，样样在行，教授我们十几个门徒。师爷授艺，不会就打。我受罚不多。年龄越小越受打。师爷念一句，我们以掌打拍，跟念一句。两手分放两腿上，一手打鼓，一手打禅磬的节奏。你越放松，师傅越给你加功课。跟磬主四

年，吹管吹笙，也学打鼓。由于师爷使人使得太狠，干这么多活，还看不上眼。我一气之下跑了，在白洋淀呆了半年，回家后又被送回庙，一坐科又是六年。师爷让我继承磬主之位，磬主管仪式，是庙中的二把手。师傅告诉我，什么曲，什么经，用在什么地方，所以我不但学音乐，经卷也学得多。一般徒弟不知这么多。监院管财务，庙里来多少人，斋饭多少等，是庙里的一把手。方丈不管具体事，只抓大事。

十四五岁时，曾去北京帮忙开店，外租公寓。每年农历九月十八去白云观住七八天，不需挂单，监院接待，吃素面。观内有20多个县的道士，相互往来，不用花钱。不管什么派，到了白云观，就得入龙门派，方丈也得改。

霸州张庄关帝庙，属固安分庙，传至22代，师弟亡故，1947年派我来此接替。1952年还俗，落户张庄，成家立业，教授该村音乐。1959年回固安，但家中地少且薄，收成不好。1962年又返回张庄，村里人待我不错。“文革”中受点冲击，出家人不与人敌对，人家也看着这样做不对，对我不薄。1989年与会头张凤涛喝酒，聊起恢复音乐会的事。我说经卷没了，怎么恢复？1990年乐社恢复，我靠回忆，想起几句，就说几句，会里人就记几句，逐渐恢复了科仪。一个字不差是不可能，“焰口”一项，想了一年才成。《叹骷髅》中有“八最”：雷、云、雾、露、雨、霜等。我顺着这“八最”，想到风怎样、雷怎样……用这种方法，恢复了科仪。现在会里能念诵《叹骷髅》和早晚坛经了。如果不是18岁开始学经，师傅告诉我经卷怎么用，就恢复不了。

他说：人一辈子，不能无过，念经做“海会”，招魂办“法会”，减过免灾。

李都岐具有极强的记忆力，年近80，许多早年琐事，连人名日期都能准确说出。我们数访该会，第二次相见，时隔一年，他脱口说出我们的姓

名。这种记忆力，给我们留下了深刻印象。或许正是这一品性，师傅器重他，授之经卷。但社会变革，天翻地覆，使其流落他乡。乐社恢复，依仗他的超常记忆，得在历劫之后，复原部分科仪。会里年轻人把他叙述的科仪，记录于册，虽然有些字句已非原貌（会头张凤涛说：经卷由李师傅口传，我儿子记录，有时只知发音，不知写哪个字），但已可见早年在师傅的体罚威逼下，下过的功夫。

作为乡村道士，他的活动范围甚广，受训于北京白云观，“出经”至天津市、大城县、静海县、安新县，家乡固安县暨落户地霸州的许多乡镇。其从艺生涯，反映出20世纪京畿道士们生活方式的变迁，也反映了音乐在京畿乡村的传播实况。他热爱音乐，熟操乐器，精通宣卷，成为张庄音乐会的顶梁柱。

（三）一个吹鼓手的自述

位于河北保定市定兴县的东林寺，是当地最大、最壮观的道观。1949年前，观内有个南乐性质的道乐班，主奏大管子的张明祥（约1910年生），艺高德厚，无人不晓。他讲述了自己的经历：

> 家里弟兄多，养不起，七岁出家东林寺，后来成了当家的。我跟北河店乡西留家庄南乐会学大管，20多岁去北京白云观受训三冬，每次三个星期。跟董本圣大师学“大韵”，回来自修。跟另一位孟师傅学道经。所以吹打念都会，靠此维生。对于道经，完全理通，不敢说，略知一二。虽然道学浅，但七岁出家，是正而八经的道人。

他一口气背出邱祖龙门派辈号的百字《宗谱》。说道：

> 不会《宗谱》一百字，挂不了单，别人不接待，你是假的，冒充。出家人盘道，就说这些。“道德五千言，早晚功课经。”释道儒是一个道理，“白藕红莲青荷叶，三教本来是一家”。
>
> 东林寺云清观处，早年是片废墟，我们道祖，化缘修建。庙产

150亩地，由我管理，租给四周农民。一般地主先收粮食后租地，我是先种地后要粮。每年一亩地租，我收3斗（14斤一斗），地主要8斗。所以我人缘好，"四清"评成分，定为富农。

先有王凤刚的国民党杂牌军，抢了东林寺。后有"破四旧"，把经卷、乐器收了。土改第二年，当政的让我砸东林寺，"一佛二菩萨三大殿"，一千多斤铜，一元一斤。我说："东林观养了我一辈子，饿死也不砸！"乡印刷厂厂长机器坏了，砸佛像化铜，结果把眼崩瞎了。遭了报应![①]

解放时，县政治部高汉民动员我还俗。还俗后在二街村当了十几年队长，在县电机厂搞卫生25年。敢不还俗？心里烧得慌，不情愿。头上挽着道纂，整整三年。后来看着实在不合时代了，没有挽救了，才把头剪了。你说甘心吧？不还俗不行，怕受屈啊！我不是看不出形势，从小学着看社会，"人随社会草随风"，这个还不懂。

东林寺原是北乐，那时就不时兴了，改为南乐。这一地带都改了南乐。北乐自古是旧乐，南乐是后人所创。北乐吹唱不了，现在花花世界，什么都要吹，都要唱，就出了又吹曲又吹戏的南乐。南乐流传时间也不近了，我师傅上三四代就是南乐。主要的曲子有《小二番》、《紧急风》、《踩坡街》。南乐不文，是粗乐。俺们国家，还是"音乐"珍贵。我还是喜欢北乐。但出会没人理睬，就得学南乐，不然不受欢迎。还俗后，我吹管出会。18岁开始，到80岁，60多年！吹大管把耳朵都震聋了。

老人头脑清楚，十分健谈。现与儿子、媳妇、两个孙子同住，独门独院。他十分高兴有了现在的家，不断地说："有了孙男弟女，一大家子，这是福分呀！"

---

① ［清］张主敬等修、杨晨纂：《定兴县志·卷十八·金石》；清光绪十六年（1890）刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第三册，第1019页。"东林寺铜佛像，高四尺六寸。铜钟高五尺一寸，周三尺三寸。铜磬高一尺三寸。正德十四年（1519）僧妙能铸。"张明祥所言不虚。

张明祥在定兴县名气甚大，采访所至，无人不晓，号称“张大管”。迎合性质与博利目的的表演，不能代表博利者自己的艺术趣味，这种现象，大有人在。卷曲在时尚中的张明祥，在社会外力的摧拉中，消蚀了一生真正的爱好。在音乐鉴赏方面，他旨趣极高，却通达世务，迎合俗众。以南乐为糊口手段，却倾慕着另一类不能糊口的“音乐”。在立身社会的职业中表现出来的矛盾心态，对现实所抱的忍让与达观态度，对自己的信仰无可奈何地放弃，以及不为金钱诱惑的护庙行为，显示了这位老吹鼓手深刻和正直的一面。

另外张明祥与许多乐师都提及到新县城大佛寺的和尚海波、华良二人。张说：

> 一位师傅介绍我们认识，那时我18岁，海波40多岁，称他“师叔”。他是个矮胖子，华良略比我高。新城县地面上都知道他们吹得好。聂村、泥南（音名）两村的音乐，就是海波所教。他们常与我们一起出经对棚。他们出僧经，塌调南乐，我出道经，高调（越调）南乐。新城县三台村姑子庙有十几个女僧，是小管音乐。海波、华良、三台女僧，我们三家对过台。与女僧对台，不能太过坛，那样不好。

雄县吹大管子最富盛名的张富才（约1913年生），也谈到曾跟海波、华良学习。他说：20岁时跟新城县和尚海波、华良学吹管。当时他们年龄约在50岁左右。他们对我说：这一片无大管子，别学小管，因此我大管功夫好。

涞水县的多家音乐会，也尊海波和尚为师。可见新城县的僧人海波、华良，在京畿的活动范围，相当广泛，教授徒弟，不在少数。

从上述两位出家道士以及师从僧道的乐师们的叙述中可以了解到，学音乐与学经卷，是两回事，张明祥学音乐与学经卷，甚至完全不在一处。李都岐师傅，也不是把经卷传给所有徒弟的。许多音乐会也是只学了音乐，未习经卷。此点十分重要，特别阅读历史文献，提及僧道作法，唪经

举乐，常惑读者，误认僧道作法，通通都是演奏音乐。“唪经”与“举乐”，分属两个层次，前者不但用于超阴度灵仪式，还用于僧道自修的早晚功课。而演奏乐器的音乐，则只用于出经发丧，不是僧道修行的功课。这就是古代寺院中，演奏音乐的寺户一度并非僧侣，而是依附于寺院的附属人员的道理。延及后世，寺户独立，寺院中演奏乐器的人员，也变为僧侣，但历史的遗迹仍然存留。许多僧道，不习乐器，只修经卷。而另一些僧道，只学乐器，不修经卷。这常常取决于师傅对学生资质的认定，定向培养，或授之经卷，或传以乐器。翻查历史典籍，还需认真分析，历史地考察问题，不可一概而论。

（四）京畿庙宇中僧道在传播音乐中的作用

上述调查说明，乐社大都传承于寺院，而京畿又是寺院分布最多的地区。

> 如宛平一县，版图仅五十里，而二氏之居，已五百七十余所。此五百七十余所之中，其徒凡几万千……所在说法衍乐，观者成堵，如戒坛之日，几集百万，倏散倏聚，莫知所之。（沈榜 1983：237）

一个版图仅 50 里的宛平县，就有 570 余所庙宇，可惊可骇。

> 幽冀象教，始于元魏，盛于隋、唐、辽、金、元、明，又复崇尚一时。上行下效，大珰巨室，争出金钱布施，以为邀福之计。琳宫绀塔，崇巃畿甸。而况田盘峙其东，大房束其西，山谷幽渺，缁流翕孖，灵迹既著，名缘遂深，仰瞻招提，倍思禅悦。近今民力凋敝，修筑之风亦少衰矣。（周家楣、缪荃孙编纂：1983：797）

讨论音乐会的文化品格，常令人思索：这片无遮无栏、似乎也易传易逝的平原上，何以长久地保存着品貌不凡的民间文化。谜底或许就在这里：首善之区，辇毂之下，“歌棚舞榭，选九州之秾芬”（《日下旧闻

考》)。来自京城的源源不断的文化资源，以皇家的品味，宫廷的档次，长年累月地输入京畿乡镇，因而水涨船高，龙藏泉灵。储存文化的“库藏”，就是散布京畿大大小小的寺院道观。

音乐会所传十三套大曲的曲牌，全部是宫廷音乐。从宫廷艺术，到乡村乐社，需要一个上通朝廷，下达民间的机制，一个足涉内廷，又脚落乡村的社会阶层。这个阶层，就是受训京城、受戒丛林、最终生活在溪涧相接、村墅连延的庙宇中的僧道。

僧侣阶层需要经营一片民众接受得以常享供养的地盘。度桥、跑方、破狱、净宅，为地狱图景作通俗注释，把抽象的信仰编为形象的故事，把冗长的善书配上曲调唱韵，进而把仪式演化为声情并貌、引人入胜的艺术表演，建立在人间苦难之上用以排解这些苦难为宗旨的宗教仪式，就是僧道阶层为满足社会需求、有效开拓出的活动空间。那么，为什么僧侣道士，会成为传统艺术的保存与传播者?

二、寺院经济与艺僧制度

帝国时代，存在着一个不直接从事生产活动的社会阶层—寺院僧侣集团。这个传播精神、不务稼穑的社会集团，与以出卖艺术的乐籍艺妓，在维生手段上相仿佛。因此，两个必须依靠其它社会集团的经济供养才能生存下来的社会阶层，就常常共集于同一空间——廨院、庵舍。僧侣集团为把施舍供养变成长期的经济来源，迅速建立和扩大土地庙产，很快使沙门变成一个自给自足的经济实体，规模之巨，时有富可比国之势。寺院经济，有三项主要来源：一、宫廷皇室的赏赐；二、善男信女的供养；三、源于施舍而来的固定庙产的“殖货营生”。艺术人才汇聚寺院的现象源此而生，寺院成为保存传统音乐文化重要场所的历史现象，也以此为基础。寺院经济的确立，对僧侣发展艺术、保存传统音乐影响至深。这个法律认可的经济独立实体，成为历史上大量艺术家的栖身之地和庇护所，当然，这是以艺术家们提供“法会”所需的艺术表演为代价的。因此，我们也就

必须对寺院宫观蓄养艺僧的历史，略作考察。梳源理脉，将使我们寻辨到历史上何以产生了延及至20世纪上半叶的寺院艺僧制度。

（一）寺户

寺户一名，首见北魏。《魏书·释老志》云：

> 昙曜奏：平齐户及诸民，有能岁输谷六十斛入僧曹者，即为“僧祇户”，粟为“僧祇粟”，至于俭岁，赈给饥民。又请民犯重罪及官奴以为“佛图户”，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗并许之。于是僧祇户、粟及寺户，偏于州镇矣。（魏收 1974：3037）

为了说明寺院艺僧制度，不得不为寺户制度的考察而稍事迂回。姜伯勤《唐五代敦煌寺户制度》（1987）一书，根据敦煌文献和研究成果，为我们挫锐解纷，勾勒出清晰的轮廓。因为音乐学界少有征引，现撮其要，缕述如下：

首先解答，什么是“僧祇户”、“佛图户”？北魏期间流行中土寺院的内律中有“僧坊使人、佛图使人”两词，可互证互释。“使人”又称“净人”，佛家视伤生俗务为“不净”，不净之事由役属代作，称为“为僧作净”。净人身份隶属“贱人”。北魏法律中的贱人，有奴婢、隶户两色。僧侣的役属人口，即包括奴婢、隶户。耕种寺院土地的役属，通称“使人”。

如同帝王把奴婢分赐宠臣一样，他们也把奴婢赏赐高僧。后秦姚兴“崇信三宝”，对释僧挈“给车舆吏力”。“至弘始七年（405）敕加亲信伏（一本作“仗”）身白各三十人。”（慧皎 1992：240）“即敕给俸恤吏力人舆。”（同上：244）据唐代律令，享受此等待遇，需官至五品：“调露元年（679）九月，职事五品以上，准旧给仗身。开元十年（722）正月，省王公以下，视品官参佐及京官五品以上，官仗身。”（郑樵 1987：699）可见高僧与官僚同等，待遇甚高。

寺户来源，部分是“犯重罪及官奴”，寺院的特权包括收养犯人、劳动抵罪。另一部分，则来自帝王赏赐。

那么，为什么把“使人”分为“僧祇户”、“佛图户”？寺院财产分为两部，一为供佛，一为斋僧。供佛的称为“佛物”，如堂塔、伽蓝、供品等。供僧的称为“僧物”，如庙产及生活用品。区分严格，产有所归。因此，掌管佛物的机构称“佛帐所”，掌管僧物的机构称“常住处”。“僧坊使人”即僧团使役，所得纳入常住处，用于养僧。“佛图使人”的所得，纳入佛帐所，用于供佛。“僧祇户”即“僧坊使人”，“佛图户”即“佛图使人”。（姜伯勤 1987：1－5）

由此可知，沙门众僧，类分部属，各有所司，也各有所归且各立其名。根据敦煌文书，寺户不属于官府注册可由官府征调徭役的户籍，而是隶属僧侣、专为寺院做工的附属人员。这点十分重要，它提供了大量乐人隐名埋姓、不见官方公布的户籍名册的秘密。隐藏在寺户中的役属，就有音声人一类。

寺足净人，无可役者。乃选取二十头，令学鼓舞，每至节日，设乐像前。四远间欢，以为欣庆。故家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。（1983）

P. 3730〈九〉号《酉年乐人奉先等牒》（841 年）：

牒，奉仙等虽沾乐人，八音未辩，常蒙抚恤，濒受赏荣。突课差科，优矜至甚。在身所解，不敢隐欺。自恨德薄无能，不升褒荐。数朝惶怖，希其重科，免有悚遗，却加重赏。奉仙等四人，弟子七人，中心忻喜，贵荷非常。所赐赏劳，对何司取？请处分，谨牒。

酉年正月　日，奉仙等谨牒。

检习博士乡幺、奉仙、君幺、荣幺已上四人，各赏绢一疋。太平已下弟子七人，各赏布一匹。付儭司，依老宿商量，断割支给分付。廿日，荣照。

S. 0381〈三〉号《龙兴寺毗沙门天王灵验记》

大番岁次辛巳闰二月十五日，因寒食在城官寮百姓就龙兴寺设乐。

这里提到的乐人，是教坊声伎，还是寺院艺僧？唐代律令禁止僧尼演习乐器，《唐六典·卷四·祠部郎中员外郎》：僧尼“作音乐、博戏、毁骂三纲，凌突长宿者，皆苦役也。”寺院内律亦禁止僧尼蓄“伎乐众欢具”。因此，寺院僧侣本身就不能成为演奏音乐的艺僧，而必须在本寺所属的贱民（净人、家人）中，挑选子弟，培养乐人。换句话说，无论是唐代的世俗法律还是沙门内律，都禁止僧侣变为乐人。如同宫廷把大量战俘配隶乐籍一样，寺院也仿其制度，把罪犯培养成演艺献乐的寺户乐人。

上牒中的“荣照”，是管理寺院“都司”的负责人，“儭司”是处分众斋儭的机构，把布施配发僧尼。这一机构只在寺院内行施赏赐，不会把从外收受的布施再赏赐寺外人员。因此，奉仙等乐人，不可能是官府乐工、坊间声伎，只能是寺属乐人。(姜伯勤 1987：82)

既然奉仙等不是官府乐人，而是寺属乐人，他们被优待免除的“突课差科”，也自然不是官府徭役，而是寺属人口的科役。“突”是吐番管辖敦煌时期的土地计量单位，“突课”就是地租，“突税”就是土地税。“差科”是寺户向寺院提供的力役。就是说，依附寺院的寺属乐人，平日间分种田亩，向寺院缴纳实物课役和提供人力劳动。他们演乐献艺，也可顶替地租、徭役。

收复敦煌后“归义军”时期的文献 P. 4525 背〈一〉地亩残帐中有：“音声：王安君贰拾亩”，末行有“以前都头及音声、牧子、打窟、吹角都共并地贰拾亩”。“音声”与“牧子”一样，均属杂户。乐人不是奴婢，按照唐律，官府乐人的法律地位与部曲、杂户相当，寺户也就约略相当于寺部曲。这里提到，音声人配有生活保障——土地，虽然所有权属于寺院。

寺院蓄养艺僧制度，终于在敦煌研究中，被历史学家们清出了端倪。

我们依稀看到了唐代寺院中音声人生活的面貌。他们耕种土地，在法会中设乐表演，以代徭役。无人不晓，敦煌壁画中绘有大量伎乐飞天的形象，虽然无人不说那是现实世界的反映，但作为信史，却无人敢信那就是敦煌寺院中的实情。敦煌文书研究的巨大成果则展示出，敦煌寺院中蓄养着大量艺僧。壁画中的伎乐飞天，并非天国幻像，而是寺院景象的再现。

（二）寺院法会与仪式音乐的不同层次

宗教精神既在敦煌洞窟创造了不朽的雕塑艺术，也在严房禅堂创造了辉煌的音乐文化。这种体制在佛教传入中土之初，就得到迅速发展。

> （景乐寺）有佛殿一所，像辇在焉，雕刻巧妙，冠绝一时。堂庑周环，曲房连接，轻条抚户，花蕊被庭。至于大斋，常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转，丝管嘹亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为入天堂。及文献王薨（520），寺禁稍宽，百姓出入，无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟。召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭。飞空幻术，世所未睹。异端奇术，总萃其中……士女观者，目乱睛迷。自建义以后，京师颇有大兵，此戏遂隐也。（杨玄之 1958：53）

“召诸音乐”一语颇值得玩味。京畿寺院一直沿称的“音乐”，应是这一古老体制的遗存。

> 长秋寺，刘腾所立也……庄严佛事，悉用金玉。作工之异，难可具陈。四月四日，此像常出，辟邪狮子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面；彩幢上索，诡谲不常。奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵……（同上：43）
>
> （昭仪尼寺）景明之像恒出迎之，伎乐之盛，与刘腾相比。（同上：54）
>
> （宗圣寺）妙伎杂乐，亚于刘腾，城东士女多来此寺观看也。（同上：79）

通过对寺户乐人的解读，不难了解到，这些“逞伎寺内”的“女乐”，并非僧侣，而是寺院役属。这提醒我们注意文献记载中寺院艺术活动的不同性质，僧侣们唱咏梵呗、说法讲筵、以及养生修行的音乐，与寺户乐人在公众场合的表演，属于不同性质的音乐事项。这种区别，后世的智化寺艺僧，用不同的名称分别表述，即“禅门”、“音乐门”。“禅门”是：梵呗、赞、偈、礼拜唪经、法事宣卷、早晚功课、自持默诵的忏语等一切有音高但无需旋律乐器伴奏的“音乐”。“音乐门”是由笙、管、笛、锣演奏的器乐曲。艺僧们的用语，反映了音乐的两种不同性质。所以，应该把后世不再区分僧侣阶层与寺户乐人、同由僧侣承担的“音乐”活动，分为两个层次：

第一，僧尼道士主持营造的礼佛盛典和祭奠仪式中的设乐演艺，面向信众，面向施主，也吸引信众，回报施舍。这是寺院道观对外开放的仪式，因而要求较高水平、专业性的艺术表演。

第二，僧侣道士聚众说法，诵经礼拜，向民众布道俗讲所用的梵呗、赞咏，大都是清唱，间以小型打击乐器，木鱼铃磬。僧道自我修行的早晚课，亦属此类。这部分具有音高、腔调，在我们看来属于音乐的经韵，僧侣道士则很少称其为“音乐”，这与今天我们局外人使用的概念完全不同。(刘红 1999)

因为面对不同受众，具有不同功能，寺院道观对僧侣道士艺术素养的培养，可对应于上述分类：

第一，培养专门从事表演艺术的艺僧艺道。类似现代艺术院校，造就具有专业水平的艺术家，吸引信众。培养的严格性方面，决不亚于宫廷乐工和戏班艺人。

第二，对所有僧道进行修行教育，即人人必修的科仪唪经，念诵梵呗。僧道外出，超人度亡，需要这些科仪。培养个别嗓音洪亮，唱经喊韵，能言善辩的法师，用以宣道，但决不是表演。

研究历史上寺院道观中的艺术行为，必须以此为据。我们所欲了解的僧道，基本属第一类。他们学习必修的佛道经卷，即“禅门”，但侧重于“音乐门”。如李都岐和张明祥，都在北京白云观学习科仪，但主修乐器且

技艺超群。

与上述目的相应，京畿乐社，也类分两种。演奏乐器的音乐会，属于前者。只唪经念诵的“吵子会、佛事会”，属于后者。称“会、社”者，一定是为宗教或宗族事务服务的组织，所以吵子会参加祈雨，佛事会主持葬礼，平日里宣讲善书宝卷，它们都是唪经清唱、不操奏乐器的乐社。

（三）专于表演的寺院艺僧

以此观念，检察文献中关于艺僧的记载，就能分辨两种艺术活动的类别。

> 《古今乐录》：《估客乐》者，齐武帝之所作也。帝布衣时，尝游樊、郑，登阼以后，追忆往事而作歌。使乐府令刘瑶管弦被之教习，卒遂无成。有人启释宝月善解音律，帝使奏之，旬月之中，便就皆合。敕歌者常重为感忆之声，犹行于世。宝月又上两曲。（郭茂倩1979：699）
>
> 梁天监十一年，武帝于乐寿殿道义竟，留十大德法师设乐，敕人人有问，引经奉答。次问法云：“闻法师善解音律，此歌如何？”（同上：707）

释宝月、法云，都是可以接近帝王的高僧，法云是“十大德”之一，善解音律，释宝月的技艺，不差乐府令，但地位上决不是工乐表演的寺户役使。他们精于梵呗，度曲制谱，但切不可把他们的音乐修养等同于寺户乐工的音乐表演。

《乐府杂录》记录的“庄严寺僧”段善本在长安大旱的祈雨活动中与康昆仑“广较胜负，及斗声乐”的故事，“永穆观”杨志其姑善弹琵琶的记载，都说明他们是寺院中真正的音乐表演艺术家。从杨志姑姑的记载中可以看到，由于寺院是个供养充足的经济实体，使乐人衣食无忧，也就常常成为年老色衰的宫廷乐伎们的归宿。她们辞亲落发，剃度僧尼的凄凉晚

景，留在了许多唐代诗人的咏叹中。[①] 姜伯勤辑录了敦煌遗书中寺院音声人的记载：

P. 2613 号《咸通十四年（873）正月沙州某寺徒众常住交割历》：

故破鼓腔贰内壹在音声
紫檀鼓腔壹在音声

P. 4542 号《某寺破历》：

十五日，出粟壹斗，充音声。
廿三日，出麦贰斗粟三斗，充与音声。
廿九日，出粟肆斗，充与音声。
卅日，出粟伍斗，充与音声。
二月一日，出麦伍斗粟伍斗，充音声。

S. 6452 号《破历》：

廿七日，酒一瓮，李僧正对与音声。
廿九日，酒三斗，音声就店吃用。

S. 6054 号《未年正月一日至十六日报恩寺人破历》（9 世纪前半叶）：

（正月）十一日，麦一十石，乞音声。（姜伯勤 1996：509 – 26）

① “君看白发诵经者，半是宫中歌舞人。”（卢伦《题安国观》）“舞衣施尽余香在，今日花前学诵经。”（杨巨源《观妓人入道二首》）“秦僧吹竹闭秋城，早在梨园称主情。”（严维《相里使君宅听澄上人吹小管》）“卸却宫妆锦绣衣，黄冠素服制相宜。”（殷尧藩《宫人入道》）“旦暮焚香绕坛上，步虚犹作按乐声。”（项斯）《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1958 年，第 110、324 页。）

“故破鼓腔贰，内壹在音声”意思就是寺院财产中的鼓外腔两个，其中一个保存在“音声人”那里。第二条说的“紫檀鼓腔”，也是指此。下列几则，是记录分发“音声人”粮食的账目。这些音声人，则是寺院中真正从事表演艺术的艺僧了。

日本僧人圆仁，于唐代入中国求法，从山东半岛入境，至都城长安，或行舟，或徒步，一路行遇上百处寺院，参加了许多法会。因其是外国人，记述详尽。圆仁记录了这样一则故事，说明道教“飞练求仙”仪式中有音声人：

> 人主又上仙台，敕令音声人推落左军中尉。音声人不肯推之，敕问：“朕交推，如何不奉？”音声人奏云：“中尉是国家重臣，不敢推下。”天子怒，打脊二十棒。

他还记录了寺院音声人伴筵的情况：

> （开成四年）闰正月三日，当寺庆僧正入寺，屈诸寺老宿于库头，官茶官饭，百种周足，兼设音声。（圆仁 1986：182，29）

庙产中的农作物，供养僧道的日常生活，而寺院中的手工业，已经变成名副其实的作坊。敦煌寺院已经具备各种职业的寺户，当人身依附的农奴制逐渐解体后，它们自然发展成更具独立性的手工业实体。宋代寺院纺织业，以“寺绫”而富胜名。“抚州莲花纱，都人以为暑衣，甚珍重。莲花寺尼凡四院造此纱，捻织之妙，外人不可传。一岁每院才织近百端。”（《萍州可谈》）“越州尼皆善织，谓之寺绫者乃北方隔织耳，名著天下。”（《鸡肋编》卷上）（漆侠 1988：636）[①]

① 段文杰指出：“从敦煌寺户分工名目之多，已可看出，一个大寺院就是一个独立于官府之外，享有种种特权的地主庄园。”段文杰《形象的历史——谈敦煌壁画的历史价值》，《敦煌学专刊》，兰州大学，1980 年 2 月版。

沈括《梦溪笔谈》中“凤翔有一老尼，犹是莱公时柘枝妓”的记载，僧人从宫廷琴待诏朱文济学习琴艺、传诸寺院的记载，以及谈及“琴材”时提到的“吴僧智和有一琴”等史事，都说明寺院蓄养音声人的情况。寺庙中僧道演乐的记录，脉接唐宋，波及明清。下面这条记载十分有趣，甚至宫廷供养的道士，闲暇时也外出“诵经以逐利”。明清两代的神乐观，位于现在北京天坛内，是为国家大典的礼乐服务机构。

> 太常神乐观乐员，向皆道士承允，多至五六百人，盖沿明代之旧……暇日，则向民间祈禳诵经以逐利。乾隆七年，命乐员毋习道教，有不愿改业者，销其籍，听为道士。设乐部，后由太常改隶焉。（吴振棫 1983：230）

如果说唐代的寺院僧尼，还不能公然习乐，明清时期的情况，则完全相反了。僧尼道士，几乎是无人不习，成为维生的主要手段之一。寺院中人身依附关系，即农奴制的解除，使自谋生路的僧道们，利用已有的知识，采用前人方式，维持生计。耕种土地，外出表演，成为谋生的两只手。

先秦礼乐下移，分为两支：一是由大庄园主蓄养的伎乐艺人，一是由寺院蓄养的寺户乐人。需要提及的是，庄园主和僧侣名义下的艺妓，都是隐藏名籍，长期隶属人身依附的农奴。之所以如此，是因为隐藏他们的庄园主和僧侣，为少丁减口，逃避徭役，当然这是他们的经济特权。敦煌文书是寺院记录内部开支的账目，不对外公布，真实记录，从而透露了寺户音声人的实情。寺院集中的大量财富，为礼乐文化提供了一块新的发展土壤。从此，礼乐文化开始进入由宫廷与寺院双双供养、分骠并辔的阶段，并为礼乐文化从寺院向民间的流布，放开了第一道闸口。

（四）智化寺与京畿的艺僧

北京智化寺是1949年后依然保持着艺僧的寺院，杨荫浏与同事们记录了基本情况。智化寺建于明代英宗正统十一年（1446），是太监王振的家庙。正统十四年（1449），景帝即位，王振被斩，天顺元年（1457），英宗

复位，恢复香火。[1] 蓄养乐僧的事例，在北京成寿寺、水月庵、天仙庵、广济寺、夕照寺、地藏寺、关帝庙、火神庙、九顶娘娘庙、普宁寺、天龙寺等20余所寺院庙庵都存在。（袁静芳1997）北京城内有一个庞大的僧道阶层，依靠礼俗仪式为生。典籍中也留下了京畿寺院蓄养艺僧的零星记录，如以辽代经幢上的乐舞浮雕著称的房山县云居寺：

> 大泉，姓刘，号月江，父母以家贫子多，舍之云居寺为僧。一日，吹管弗谐，众僧笑之。泉曰："月江岂能为伶人事耶！"挈衣钵入凤凰山中，诛茅居之。（周家楣、缪荃孙1987：5475）

智化寺靠艺僧作法维持香火，还有维持生存的其它记录：

> 京师巨刹大兴隆、大隆福二寺，为朝廷香火院。余有赐额者，皆中官所建。寺必有僧官主之，中官公出，必于某寺休憩。巧宦者率预结僧官，俟期出则往见之，有所请托结纳，皆僧官为之关节。近时大臣多与僧官交欢者以此。京卫武学之东智化寺，太监许安辈以奉王振香火者。天顺（1457－1464）间，主之者僧官然胜，读书解文事。时阎禹锡以国子监丞掌武学事，胜则往拜焉，禹锡托故不见。他日馈茶饼，却之；以诗投赠，又却之，终始不与往还。禹锡可谓刚介之士，其贤于人远矣。（陆容1985：60）

这是一段很不光彩的记录，说明了智化寺在王振被斩后仍能香火不断的原因之一。住持僧官，谄谀朝臣，结交权贵，目的不言而喻。应该注意到，智化寺中的僧官与艺僧，是两个阶层，各有其生存手段。

北京城里的大寺院，都无蓄养艺僧的事例。原因概因香火旺盛，供养充

[1] 《明汇典》："天顺元年四月，昭复王振官，刻木为振像，招魂以葬，塑像智化寺北祠之，敕曰旌忠。"《明武宗实录》："正德二十年五月，升僧录司右觉议性道为右讲经，检管事，兼智化寺住持。寺乃故太天顺初，赐振碑文，立旌忠祠寺内，以僧官主之。"《日下旧闻考·城市》，北京：北京古籍出版社，1983年，第761－762页。

足，庙产丰实，无需艺僧外出放焰口，布道场。用香火钱承办例行庙会，雇佣商业性的戏班与吹打班，足以吸引信众，而城中戏班与吹打班，也因庙会存活下来。较小的寺院道观，才需配置艺僧艺道，外出作法，以求供养。

（五）官僚地主阶级与寺院地主阶级的斗争

以儒家思想治理国家的官僚阶级，或者说代表地主阶级经济利益的官僚，常常与寺院地主阶级产生激烈的斗争。许多以灭佛著称的文人奏章，可以看到激烈的抨击和尖锐的口气。

> 今天下僧道，不耕而食，不织而衣……一僧衣食，岁计约三万有余，五丁所出，不能致此。举一僧而计天下，其费可知……臣伏请僧道未满五十者，每年输绢四疋；尼及女道士未满五十者，输绢二疋。其杂色役与百姓同……但令就役输课，为僧何伤。臣窃料其所出，不下今之租赋三分之一，然则陛下之国富矣。（王溥1991：981）
>
> 两京城阙，僧徒日广，佛寺日崇。劳人力于土木之功，夺人利为金宝之饰……且一夫不田，有受其馁者；一妇不织，有受其寒者。今天下僧尼，不可胜数，皆待农而食，待蚕而衣……收膏腴上田数千万顷，收奴婢为两税户十五万人。（同上：984－5）

景云二年（711），左拾遗辛替否疏谏：

> 是十分天下之财而佛有其七八，陛下何有之矣！百姓何食之矣！（同上：997）

个别统治者毁灭佛法，是因寺院经济强大到足以威胁国家政权的程度。北魏世祖入长安沙门种麦寺，“见大有弓矢矛盾”，“命有司案诛一寺，阅其财产，大得酿酒具及州郡牧守富人所寄藏物，盖以万计”。（魏收1974：3034）寺院不止于一个经济实体，为维护经济利益，已经发展成拥有武装力量、自我保护的堡垒，这不能不使帝王严加防范。

寺院减免徭役，使大批难于忍受官僚地主剥削的自由民涌入寺院。不堪重负者，“假慕沙门，实避调役”。这更加剧了地主阶级与寺院阶层的利益争夺，以至不得不由宫廷出面，对寺院数量和僧侣数额加以限制。

明洪武六年（1373）八月，礼部奏度天下僧尼道士，凡九万六千三百二十八人。十二月，太祖以释道二教，近代崇尚太过，徒众日盛，安坐而食，蠹财耗民，莫甚于此。乃令府州县止存大寺一所，并其徒而处之，择有戒行者领其事。若请给度牒，必考试精通经典者方许。

永乐十六年（1418）十月，“上以天下僧道者，多不通经典而私簪剃，败辱教门，命礼部通制：今后愿为僧道者，府不过四十人，州不过三十人，县不过二十人”。（黄云眉 1980：581－3）

统治者还限定寺院的庙产：“景泰三年（1452），令各处寺观田土，每所量存六十亩为业，其余拨与小民佃种纳粮。”（《明典会》卷二百二十六）这些记载说明了寺院经济达到了怎样的规模。

（六）寺院文化的衰落

20 世纪初，帝国灭亡，新政建立，与帝国体制密切联系的宗教文化迅速衰落。京畿县志有大量拆毁寺院、拉倒偶像的记载。京城庙宇被毁的现象，比之村落，更为严重。这使许多城市中的僧侣道士纷纷落户民间。上面所列事实，就是这种现象的反映。落籍乡村的僧道，把所习音乐传授乡民，帮助组建乐社，形成音乐会遍及京畿的繁荣局面。但繁荣并未持续多久，笙管的清雅鸣响，很快被日本侵华的隆隆炮声打断。之后的变迁，再未使其恢复元气。

政府提倡新式学校。普及科学，教育为先；教育欲行，校舍为先，而可以马上直接利用的校舍，就是庙宇。改寺为校的现象，遍及全国。新的意识形态，摧枯拉朽，这是中国历史上最深刻的一场革命。

《新河县志》：新河乡鄙，佛老教盛，故蕞尔小邑，如新河寺观

之多，竟达二十余所；与普通庙宇，以碑记考之，多建于元。赵瓯北《陔余丛考》谓“佛事之盛，以元为最”，信不诬矣。又多重修于明代，而以太监捐资修缮者尤多，规模宏大，壮丽可观。谚所谓“唐代修塔，明代修寺”也。清季，僧纪、道纪两司，就废寺观多塌毁，然各村庙宇则多屡次重修。民国元二年之际，多改建学校。庙地充公，而住持僧道所借以糊口者，惟敛香资、募化分文而已；开道场荐亡、执乐送葬，形同吹手者，亦复不少。十七年冬，县党务登记处，以为破除迷信首应打倒偶像；全县寺观、庙宇偶像，于以拉倒，庙产或充公，或佐学款。迷信顿除，气象一新。（转丁世良、赵放 1989：515）

这里提到宫廷阉官太监是建庙修庙的主要人物，此点在京畿尤其多见。大概与太监无家眷之累而收入颇丰有关。[①] 或许这有助于我们理解智化寺的建立。

这段记载可说是对20世纪乡村寺院与僧侣归宿的概括。我们在为新制度诞生欢呼的同时，不免为庙宇文化的荡尽而叹惋。寺院的宫墙，曾是一道遮风避雨的屏障，庇护了在改朝换代的战乱中无依无靠的乐工艺僧，让传统的香火一脉赓续。20世纪以来，随着有形庙墙的拆除，那道维系传统音乐的无形屏障，也悄然消失了。

---

① 太监权倾朝外，富可比国的事，时有发生。下面抄录几条太监建庙的史料：

“太监李广以左道见宠任，权倾中外，大臣多贿求之……广惧，饮鸩死。上意其藏必有奇方秘书，即令内侍搜索。奉命者遂封其外宅，搜得一帙纳贿簿，首进之。簿中所载某送黄米几百石，某送白米几千石，通计数百万石。黄米即金，白米即银。上因悟广赃滥如此，遂籍没之。”［明］陈洪谟《治世余闻》，北京：中华书局，1985年，第16－17页。

“香山碧云寺，正德中御马监太监于经所造。经以便给得幸，导上于通州张家湾商贾舟车之悦，岁入银八万之外，即以自饱。斥其余羡为寺于香山，而立投睢尉赋。”《日下旧闻考·国朝苑囿》，引《涌幢小品》，第1472页。

“净安寺在固城里惠化乡，宣德三年，太监张盛建，正统四年赐额，碑存。”《日下旧闻考·京畿》，引《东安县志》，第2041页。

“孤山普济寺、欢喜台、接待庵、上方兜率院，皆万历初太监冯保修筑，各有碑。”《日下旧闻考·京畿》，引《国门近游录》，第2097页。

结语

如果说在魏晋南北朝时期，宫廷乐府蓄养乐工与寺院道观蓄养艺僧的经济力量，开始使两者分镳并辔，那么自赵宋以降，出现了城市市民组织艺术社团的新气象，进入明清两代，民间艺术结社的现象已经司空见惯。从宫廷礼乐，到寺院布道，及民间结社，说到底，是个经济问题。两汉以后，随着佛道的影响，寺庙集聚起大量财富，具备了供养专业艺术团体的能力。于是，艺僧制度产生了。

"艺僧"一词并非传统名词，历史典籍中从未出现，杨荫浏与查阜西何以把智化寺演奏音乐的僧侣称为"艺僧"，而不称和尚，这是深谙传统、颇有道理地选择。如果把他们称为和尚，就违背了宗教戒律中和尚不能从事"音乐"活动的禁忌，而依附寺院道观中专门在法事中演奏音乐的僧侣，是与和尚分属不同性质的社会阶层，虽然他们也身披袈裟。

自宫廷到民间，中间的媒介，就是寺院道观。介于宫廷与民间、四处云游的僧侣阶层，借助葬礼，把艺术普及乡村。没有寺庙的中介，民间无法直接传承宫廷艺术。当然宫廷乐师的退休，乐户的聚集，也是一条传播途径，但那只在少数地区。我们未曾梳理过宫廷音乐传向民间的渠道，也未曾注意寺院道观在传播渠道中的重要性，实际上，这是帝国时代最基本的传播方式。而这一点，决定了中国民间音乐的古典品格。

参考文献

[清] 张主敬等修，杨晨纂

1890：《定兴县志·卷十八·金石》，清光绪十六年（1890）刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年（1969）《中国方志丛书》[M] 影印本（第三册）。

[北魏] 杨玄之著，范祥雍校注

1958：《洛阳伽兰记校注》[M]，北京：古典文学出版社。

[北齐] 魏 收

1974：《魏书·释老志》[M]，北京：中华书局点校本。

［宋］郭茂倩

1979：《乐府诗集》［C］，北京：中华书局标点本。

黄云眉

1980：《明史考证》［M］，北京：中华书局，1980年。

［明］沈　榜

1983：《宛署杂记》［M］，北京古籍出版社。

［清］吴振棫

1983：《养吉斋丛录·卷之二十一》［M］，北京古籍出版社。

［清］朱彝尊

1983：《明汇典》，《日下旧闻考·城市》［M］，北京古籍出版社。

［清］周家楣、缪荃孙编纂

1983：《光绪顺天府志·地理志七·寺观》［M］，北京古籍出版社。

［唐］释道宣

1983：《续高僧传·慧胄传》［M］卷二十九，北京：中华书局。

［明］陆　容

1985：《菽园杂记》［M］，北京：中华书局。

李景汉

1986：《定县社会概况调查》［C］，北京：中国人民大学出版社，（1933年初版）1986年重印本。

［日］圆仁著，顾承甫、何泉达点校

1986：《入唐求法巡礼行记》［M］，上海古籍出版社。

姜伯勤

1987：《唐五代敦煌寺户制度》［M］，北京：中华书局。

1996：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》［M］，见“礼乐篇·下编·敦煌音声人略论”，北京：中国社会科学出版社。

［宋］郑　樵

1987：《通志·职官七》［M］卷五十七，北京：中华书局。

漆　侠

1988：《宋代经济史》［M］，上海人民出版社。

丁世良、赵放主编

1989：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》［M］，北京图书馆出版社。

[宋] 王　溥

1991：《唐会要·议释教上》[M]，上海古籍出版社。

[梁] 慧　皎

1992：《高僧传·释僧䂮传》[M]，北京：中华书局。

袁静芳

1997：《中国佛教京音乐研究》[M]，台北：慈济文化出版社。

刘　红

1999：《苏州玄妙观道教音乐研究》[M]，台北：新文丰出版公司。

原载《音乐艺术》2006年第1、2期

20世纪中国大陆音乐教育的盲区

——命运多舛的工尺谱

判断音乐院校传统音乐教育效果的直接依据是：学生在课堂上是否获得了传统音乐的实际知识以及是否能够运用这些知识去解决采访中遇到的技术问题，而不是某项课程在城市的专业音乐范围中的实用性。我们似乎没有必要再花时间去解争论了一个世纪关于中西音乐技术知识孰高孰低的死结，更迫切和更实际的需要是，如何在当前音乐教育体制中加大传统内容的比重，并且有的放矢地安排目前最需要的课程。我和许多年龄相仿的同事，多已从事传统音乐研究20余年，回想走过的路，大家感受最深的就是，以前在院校学过的知识，走入民间时几乎全都派不上用场，音乐院校中通行的术语和概念与民间艺人习用的乐语，完全对不上号。我们采用“音阶、调式、调性”等一套西方的术语，民间乐师却采用着“管门、管色、调门”等一套传统的术语。你用“音阶、调式”这类话语与民间乐师交谈，他们便会不知所云。我们虽然说着与他们相同的汉语，却讲着一套不是汉语传统的词汇，他们只能茫然地看着我们，我们也只能茫然地看着这些传统文化的当事人而无法解读其文化事相。前代人提倡后人研究传统，但音乐院校却没有为我们这代人开设传统知识的相应课程。采访中遇到的一个更加突出、也是最令人忧虑的事情就是：我们这一代人谁也不再会读唱传统乐谱了。而被采访者根本没有改变，一直读唱着工尺谱。试想一下，两种人在一起听着同样的曲调，却采用完全不同的唱名和术语讨论同一种音乐，这是多么滑稽的场面。这种场面频频发生在城市的音乐学子

与民间乐师之间。采访者与被采访者之间会不会成为“知音”，他们到底有多少共同语言可以交流（人们甚至可以怀疑他们之间到底能不能听懂对方的语言），也就可想而知了。

读谱法的全盘西化，是我们教育观念中一个痼疾最深的盲区！

我们一向认为工尺谱是种过时的、落后的、节奏符号不完备的记谱法，与节奏符号比例清晰的五线谱相比，早应该退出历史舞台。问题的关键是，当代中国是否需要工尺谱并不以城里人的意志为转移。被专业音乐家驱逐出大陆城市音乐圈的工尺谱，依然生机勃勃地活在农村和那些传统文化没有太大改变的地区，在实践中照旧发挥作用。不难了解，把工尺谱看作不通行的谱式，只是城市专业音乐家的看法，广大农村中的民间艺人依然使用着它。另一种看法是，工尺谱必然与土里土气的乡村艺术互为表里。但我们在香港这个被大陆人认为洋透了的城市，仍然发现当地人照旧使用工尺谱学习粤剧。台湾国立师范大学的课堂里，也依然可以听到采用工尺谱教授“北管”的读唱声。我们在20世纪初、中期，无视传统文化生态的现实，盲目地与西方接轨，把搜集身边传统遗产的工具当作批判的对象，拆除了这座通往民间音乐的桥梁，束缚住走进民间的手脚。民族音乐学家要走进农村，学习整理文化遗产，就必须学习记录了大量传统音乐遗产的载体。不管你怎么看待，迄今为止，它并没有退出历史舞台。在乡村寺舍，聆听采用工尺谱字读唱的旋律，面对可以大段大段背诵传统曲目的农民乐师，我们自然怀疑，城里人讨论的要不要学习工尺谱的问题，纯粹是脱离现实的一厢情愿。

城里人已经把意志强加于音乐生活的每一角落。试想一下20世纪以来城市出版的各种乐谱，会发现令人吃惊的事实：我们印刷了多少贝多芬、莫扎特、萧邦的乐谱，印刷了多少各个时期流行歌曲的歌谱，它们填满了各类大大小小的图书馆和书店的书架，而被印刷的乐谱当中有几本传统的工尺谱？

我在香港读书期间结识了香港大学音乐系的叶琳小姐，参观中国艺术研究院音乐研究所图书馆时，她看到了手抄的《智化寺京音乐腔谱》。作

为一名学习音乐学的研究生，她了解手抄孤本的珍贵性。于是，她积极筹款，资助我们影印出版了《北京智化寺京音乐腔谱及成寿寺旧谱》。这是目前所知的唯一一本照原样影印出版的工尺谱本，与大量公开印刷发行的西方乐谱、流行歌谱的比例，不啻是千比一、万比一，更是百万比一、千万比一。由此可见对传统乐谱的冷落程度。

当代音乐人类学的研究，使人们逐渐认识到，过去对待传统乐谱的态度，是带有相当西化观念的错误偏见。其实，中国是世界上不多的几个发明了记谱方式的民族之一，这是应该与发明造纸术、印刷术一样自豪的事情。把转瞬即逝的乐音运动过程，用一系列的抽象符号记录下来，是一种十分复杂、十分理性的抽象过程。中国人在一千年前，就采用了几种方式，发明了几种谱式，记录了不同乐器上的乐音运动过程。记谱表达了中国人把握事物的角度，非但不像原来认为的“落后”，恰恰说明了中国人是一个多么理性的民族。对于由无名无姓的古代乐工发明的技术知识，不但无需因为其不符合西方人的观念去贬低，反而应该大书特书，让现代人认识到中国人的聪明之处。不是每个民族都具有诸如此类的智慧，具有诸如此类的实践理性。对于发明了记谱法的先民们的创造能力，中国音乐学界尚未给予充分评价。许多民族找还找不到自己的特点，我们有特点，却千方百计地掩饰，仿佛是什么见不得人、丢中国人面子的事。

工尺谱的节奏问题，一直是我们讨论要不要继续使用的关键。把抽象的节奏时量，依附于一种可感的物质属性，是人类表达时量的共性。西方人采用了几何学的抽象符号，中国人采用了打击乐器的声响点，在节奏意识的表达方式上都一样。中国人采用看得见的打击乐器，西方人采用看不见的抽象符号，两者把时量的表达依附于某种可以把握的物质载体，在传达信息的思维模式上如出一辙，只是表达的途径不一样。中国人通过直观的物质手段，是因为在音乐发展史上打击乐器高度发达，借助打击乐器的击打点，明确表示各种复杂的时量比例，就成为祖先选择中最自然的方式，一系列的板眼符号，就是这类表达方式的集中体现。

工尺谱不是看着谱字就可以奏唱的谱式，使用背景是传统的教育方式

"口传心授"。只有老师学生之间面对面时，节奏信息才能发挥以简驭繁的实践功能。符号的内涵，是在特定语境中才能被充分理解的。中国人既是一个重文字的民族，也是一个讲实践的民族。这就是黄翔鹏讲的"实践理性"。"纸上谈兵"不行，还得实践，光靠兵书没用，必须在实践中补充书面上没有的东西。这就是"口传心授"方式。一方面重视"白纸黑字"，另一方面重视"口传心授"。缺一不可！谱面上无法记写的生命动感透发的节奏比例，只有通过与师傅面对面的交流才能得到。其实一对一的教学法在全世界的音乐界普遍实行，谁也不能面对乐谱学习音乐。既然全世界都在实行这种教学法，何必要求中国古代的乐谱记录所有信息？

乐谱提供的两个基本信息，就是音高和音长，在记录音高的表达方式上中国人与西方人不同，但达到的目的和符号之间的逻辑联属关系一致。我们一度认为乐谱不完备的地方就是音长，即节奏符号。对这一问题应该历史地看。西方科技史上钟表的发明，导致了人类对微小时量单位的划分和把握，相应的时量概念也必然反映在乐谱中，这对乐谱中采用的节奏单位的划分产生了深远影响。中国古代的记时工具是"日晷"和"刻漏"，最小的计时单位是"刻"。有太阳的时候看日晷，阴天或晚上看刻漏，"更残漏尽"讲的就是"漏"。这些记时工具和由此产生的时量单位，都具有相当程度的模糊性，如老百姓所谓的"吃顿饭的工夫"。"月上树梢头，人约黄昏后"，"日出而做，日入而息"，都是中国人对时间游移性的描述。钟表进入中国，尤其进入普通百姓的生活，是十分晚近的事。《红楼梦》描写刘姥姥在大观园被钟表声音吓了一大跳的故事，说明了钟表远没有进入普通百姓的生活，时量观念就更不可能进入普通人的音乐生活。但朱载堉的《乐律全书》出现了近似小节线的记谱。必须清醒，朱载堉是明代王子，可以在皇宫中看到由西洋人进献的钟表，而且他还是位有特殊观察能力的科学家，必然想到利用钟表的时间量记录乐谱。这当然是应该在中国音乐史中书写一笔的事件。这类事件仅仅出现在朱载堉的著作中，对普通中国人的音乐生活没有产生影响，也就不能期望这种意识进入到民间乐谱之中。

苏珊·朗格在《感情与形式》一书中阐述道：音乐存在方式的本质，是一种“时间的幻象”。乐音在时间中的运动，常被人作为物理现象与真正的运动混淆起来，这种时间不是平时所说的物理的、时钟的时间，而是与人的内心体验相关的“主观时间”，或称为“心理时间”，比之物理的客观时间要广阔复杂得多。这大概也符合爱因斯坦的时间相对论。中国艺术话语中大量富有禅性意味的术语与艺术家们的知觉体验，早已被美学家充分阐述过，传统艺术讲究的主观体验与在记录方式上不求细节的方式，也是这种审美习性的典型反映。一种在漫长的历史过程中积累起大量符号和解释这些符号的熟语的乐谱，一定在其运用过程中，积淀下前人使用时遗留其中的含义，拥有着丰富的潜本文。尤其传统的乐律学本文，可在不同时代和不同地区得到多元阐释，具有较大的解释空间。中国古代的“诗无达诂”和西方现代解构主义“本文无定解”的理论，以及乐谱自身拥有的流派系统的区别，印证了中国传统艺术领域中早已存在的实践。当然必须借用当代语言来解读传统的记谱法，使其运用的话语系统的实践含义，得到不断衍生。

与西方人采用的书面的抽象符号相比，中国人的选择，既无所谓低，也无所谓高，这是两种文化的选择，是两种文化背景中采用不同表达方式的反映。这正是民族音乐学应该研究的内容。我们无需为了自己没有发明书面的抽象节奏符号而羞愧（以前的羞愧，是西方模式在内心深处作祟的结果），当然，也无需为了一千年前就发明了数套乐谱而不再学习新事物。自我鄙薄，井底观天，都不是应取的态度。

为了学习传统，只能回到民间，老老实实向乐师们学习古老的读谱法，以及与其相关的术语、乐理。以前我们获得的知识系统中，民间艺人的知识，统统被认为是落后的东西。我们曾经片面地认为，所谓“有文化”的人，就是会读书写字的人，不会读书写字却可以背诵十几套大曲的农民乐师，应该怎么判断？他们属于“没文化”的人吗？

所谓“文化”，是一种活着的传统，附着在具体的传承者身上，体现在民间乐师对传统音乐的认知方式、表达方式和解释方式之中。记谱法是

传统乐律学知识中的核心部分之一，是了解传统的关键，是传统生活空间中民间乐师拥有的普遍经验和赋予艺术以意义的、不可或缺的技术储备。他们交流时采用的乐谱符号、宫调术语，世世代代传承下来，只有围绕这些核心知识，收集、整理具体的曲目，才能找到解读音乐文化的门径。

人们习惯于把乐谱上的节奏符号转化为固定时间量，传统乐谱不具备把节奏符号转化为固定时间量的功能，但现代科技却为今日的教学活动提供了全新的条件。电视录像，把视觉画面带入了教学。当学生们观看民间乐师韵谱的录像时，面前的节奏符号，就不再是一组时量无定的符号了。一系列实实在在的节拍，以可视的样态展示面前，甚至可以把一系列具体的节拍，对应于一个民间乐师以掌击板的某一具体的形体动作。这种强有力的情景记忆功效，是任何传统的书面语言和口头语言都不具备的，使读谱的模仿进入到与乐器的模仿相同的层面上。这是传统乐谱的教学在现代科技发展背景中可以充分利用的条件。艺术史的进步，当然可以借助理论变革所产生的语言释意为先导，而科技的突飞猛进，又为传统语言的表述提供了一种全新的表达媒体。许多缺乏系统语言表述的古老艺术，反而比具有一套传统表述术语因而限定其思维范畴的学科，更具展示未曾彻底穷尽其语意的空间。如同传统的舞蹈艺术一直渴望发明一套像乐谱那样记录艺术过程的舞谱一样，现代录像技术已使这种渴望，变为不再必要的多余追求。也如同现代音乐语言，使传统五线谱无力地放弃了对声音过程全部细节的忠实记录一样，音乐家对传统记谱法的反思，也使要求记录下全部表情过程的追求，变成古旧的梦呓。录音录像技术，使许多古老的符号表达方式失去意义，赋予古老艺术的模仿过程以全新的媒介。这正是未曾采用精确语言表意的传统音乐文化可以获得学堂教学效果、因而得以重生的希望。

声音转瞬即逝，这一特点使得类似文字的乐谱与文字本身的提取再生方式截然不同。语言、文字的贮存与提取，不受环境、时间、空间限制，而传统乐谱节奏信息量的提取，常常依赖于特定的背景。提供一种随时可以再现的途径，把乐谱节奏信息量的支点放在与音乐行为同时并用的新媒

体上，应该成为贯穿传统读谱法过程的新手段。这一效应，是以往任何语言都难以比拟的。全新的技术，提供给新一代人的学习过程许多生动的途径。录音录像材料，把以往只能通过个体体验、通过重复才能获得的记忆中的节奏感，转化为可以不限数次使用的画面记忆。当节奏符号的模糊性，变为可以看得见的击打物体的行为，体悟符号背后的应该体会得到的律动感受，就达到了传统符号要求一个人应该达到的境界。画面的生动与具体，将记录下过程的所有细节，这是使传统音乐的教学方式获得再生的源泉。

当然，改变观念的基础，还在于音乐学家正在积极建设的中国传统音乐基础乐理知识的完备。教授了一个世纪的基础乐理，仍是转译西方的，到现在为止尚没有一部可以被大家普遍认可的“中国音乐基础乐理”。一门应当作为基础、应用最为广泛和普及的学科，却没有建立起一套可以广泛应用的词语系统，加之民间那些被经验性运用的术语的暧昧程度，已经成为传统音乐基础乐理在传播方式上最尴尬的境地之一。古代乐论中“均、宫、调”之类的描述，以及诸如“旋宫、犯调、煞声”等宫调术语的解释，都尚难运用简明清晰的图示使之层次递进、进而转化为一套可以理解的术语系统。古代乐律学理论中歧义重重的表达，其蕴含的积极意义，尚未得到有效的开发。比之西方基础乐理中对各个层面的术语的系统观照来说，中国传统乐律学中复杂的表述系统，似乎成为这一学科难以跨越的屏障。我们的学科建设，既不能由不通音乐学的古代文献专家单独完成，又不能交予不通古代文献的音乐教师独立操作，这就是面对的困境。

但随着学术研究的深入和对传统的不断认知，传统音乐的知识，终将被引进教育课程之中。学院中的专业音乐教育，正在经历着一场挑战，传统音乐的教育应该充分体现当今学术界最新的研究成果和由此体现的新的价值观。我们已经有了人类学的新理念，也具备了新的科技手段，为提高学生研究传统音乐的能力而设置的力所能及的技术知识与学生应该掌握、能够掌握的传统知识，设置相应的课程，打破过去以城市音乐生活为服务目的的传统教学模式，就有了实施保障。如果还不认真解决、实施这些措

施，我们将对下一代人重复上一代人对我们犯下的错误。

学者们常说，20 世纪“启蒙与救亡的双重变奏”中，“救亡”是主要矛盾，“启蒙”只能放在一边。今天，当我们可以把“启蒙”放在首位，安安静静地坐下来整理国故时，又遇到了经济大潮的冲击，与农业文明共生的传统音乐文化，在工业文明、信息时代迅速降临的背景中，渐渐消失着。大家都感到了紧迫。要整理国故，就得有具备着相应知识的人才，人才培养的基地，就是音乐院校。令人欣喜的是，随着大陆经济、文化事业的快速发展，投考音乐院校的学生逐年增加，尤其是研究生的数量，愿意修习民族音乐学的，也是水涨船高，越来越多。他们大都要对某项专题进行较深入的研究，应该为他们装备在未来采访中解决技术困难和观念态度的理论储备。我们不要再为中西音乐技术领域中价值高低的评估而花费时间，重要的是让莘莘学子学到深入民间时可以用得上的技术知识，并让他们尽可能地接近民间，在传统生活的特定背景中理解和解读这种文化。别再像前人理解工尺谱一样，误读了传统文化的核心知识。我们应该充分认识到知识分子在教育走向方面所起的主导作用，一个刘天华的出现，引发了中国专业音乐领域中一个最大演奏群体的出现。近年来对传统教育的反思，说明了音乐教育界正在以新的思维方式看待传统文化。21 世纪的音乐教育，能否把重点再次转向传统？把教育观念的本位意识，建立在本土文化基础上，顺应世界文化多元化格局的大趋势，是专业音乐教育的教学模式与学习方式产生变革的关键所在。

原载台湾师范大学音乐学系编《音乐教育研讨会论文集》，
2002 年；转载于《中国非物质文化遗产保护论坛论文集》，
文化艺术出版社，2006 年

保护民间手抄谱本

20世纪以来，以新的学术眼光考察民间文化的中国音乐学家，在各地民间乐社中，陆续发现了大量手抄谱本。谱本都是由民间乐师依照师傅嫡传的墨本、父辈祖传的曲本，辗转续抄，代代相传下来。谱本在各个社会阶层中的广为流传，也算是中国文化中的一个突出现象，不但宫廷、寺院传抄乐谱，市井、乡村也同样传抄乐谱，而且，保存于民间的乐谱比之因为改朝换代和毁像夷庙而遭劫的宫廷、寺院中的藏本，有时更加保险。

著名音乐学家黄翔鹏曾说：中国传统音乐中有乐谱可据、音乐实践延绵不断因而有音响可听的三大宝库，就是古琴音乐、戏曲音乐和各地的乐种。他强调了三类传统音乐的一个突出特点，就是有“谱”可依。下面就依次谈谈这三类音乐的乐谱状况，先来说说历史上最不受重视的民间乐种的乐谱。

民间乐社是一种分布于各地的雅集性艺术组织，演奏的作品，大都不是民间乐师的自己创作，而是源自宫廷。乐社之所以如此分布的原因，也与封建时代宫廷的“乐籍”制度密切相关。古代国都和文化中心的所在地，一般就是今日民间乐社流传最集中、民间乐师分布最密集的地区。例如，陕西的乐种“西安鼓乐”与唐代的建都有关，河南开封的“大相国寺音乐”与宋代的建都有关，北京的“智化寺京音乐”与辽、金、元、明、清各代帝都有关。朝廷把“乐户”集中于此，当然是因为政府机构在国家典礼和娱乐享受时调配、管理、培训的便利。随着每代王朝的衰亡，宫廷供职的国工乐师，就把乐器、乐谱随身带入民间，在传播技艺的同时，也

把乐谱传播各地。于是聚集了大量乐户的地区，也就成为民间乐社相对普及和民间艺术较为繁荣的地带。所以“闻风吹于洛浦”也就是十分自然的事了。距离北京不远的河北省承德市，原是清代皇帝避暑的离宫，那里的民间艺人仍然可以演奏许多套大曲，清王朝衰落后遗留宫廷乐师手中的乐谱的艺术价值和历史价值也就可想而知。民间艺人对演奏的音乐有谱可依，有字为凭，十分自豪，他们知道，自己手中演奏的乐曲，都是经过千锤百炼的宫廷音乐。

手抄谱本是中国音乐文化的一笔宝贵财富。谱本中不但抄记了大量曲目，还在封面、扉页、封底，记下了传抄时间，有些还写有序言、曲目题解等文字，文字涉及宫调技术、民间信仰、乐社历史、乐师名录等等，成为研究一个地区民间乐社发展及相关问题的主要文字材料。乐师们抄谱时，严格遵循着上一代师傅的体例，一一注明谱本传自何人，这种方式在各地的手抄谱中都相同。

中国的音乐学家在乐谱中挖掘出了一大批含有极高历史价值的作品。著名音乐史学家杨荫浏，根据山西五台山寺院乐班的乐谱，西安鼓乐社的乐谱，翻译了宋代诗人姜夔的自度曲。正因为乐谱仍然用于音乐实践，根据艺人的演唱、演奏，就可以译解谱字写法完全相同的一千年前的乐谱，从而使一度被人认为再难辨认的乐谱恢复了声音原貌，成为立足实践、解译古代乐谱的典范。有了这一经验，另一位音乐学家做了与他的工作相反的研究。就是根据民间与唐宋时代书写方式相同的乐谱，再根据文字记载的唐宋时期的音乐理论，从现在仍然可以演奏的民间器乐作品里，发现那个时代的作品。著名音乐学家黄翔鹏，提出了“曲调考证”的研究课题，从流传于山西佛教圣地五台山青庙、黄庙的音乐中，从“器、谱、律、调”四个方面，考证了《望江南》、《万年欢》等曲牌，得出其为唐代音乐真传的结论。另一些学者，叶栋、席臻贯、何昌林、陈应时，根据写法相同的谱字，译解了敦煌藏经洞发现的唐代乐谱（抄于公元933年，现藏法国巴黎国家博物馆）。可见乐谱是为研究中国音乐史提供有实践检验的活依据。

自清代以来，开始出现刊印的器乐曲谱，如《弦索备考》（又称《弦索十三套》），由清代蒙古文人荣斋编辑，成书于1814年，是我国第一部器乐（胡琴、琵琶、三弦、筝）的合奏谱。《华秋苹琵琶谱》是最早刊印的琵琶谱，成书于1818年。《南北派十三套大曲琵琶新谱》（又称《李芳园琵琶谱》）成书于1895年。付诸刊印的地方乐种的乐谱十分少见，据目前所知，首见印刷的是福建南音（又叫南管、南曲、南乐、弦管）。《新刻增补戏队锦曲大全满天春》二卷，成书于明万历甲辰（1604），载曲146首；《精选时尚新锦曲摘队》一卷，成书于明万历年间（1573－1619），集芳居主人精选，载曲52首；《新刊弦管时尚摘要集》三卷，成书于明万历年间，玩月趣主人校阅，载曲74首。《文焕堂初刻指谱》，刊印于清咸丰七年（1857）。这些说明，流行南音的福建地区经济繁荣，到了乐社、乐班供养丰足可以刊印乐谱的程度，这是其他地区都未出现的情况。

另外，道教法事仪式典籍中也留下了乐谱。道教是本土宗教，形成于东汉末年，斋醮法事活动使用的音乐在唐代有了较大发展。唐高宗令乐工制作道调，武后将内教坊改名为云韶府，玄宗亲自研究道乐。北宋时出现了最早的道教乐谱《玉音法事》，记录了自唐至宋的道曲50首。虽然采用的曲线形“步虚谱”难以解读，但明成祖（1403－1424）时的《大明御制玄教乐章》就是规整的工尺谱式了，记录了14首道曲。

1949年后，音乐学家开始有目的地收集民间手抄谱本，中国艺术研究院音乐研究所保存了许多乐谱。最有价值的有《智化寺京音乐腔谱》，抄于清康熙年间（1694年）、西安鼓乐手抄本（最早为1731年）、冀中笙管乐手抄本（最早为1904年）、开封大相国寺手抄本、山西五台山寺院手抄本、东北鼓吹乐手抄本等。各地音乐研究机构也保存了大量谱本，如西安艺术研究所存有百余部手抄谱本，年代较早的有：《乐器谱》，西仓永丰乐器社传谱，大清顺治元年叁月元日抄本（1644），载套曲26首；《乐器谱》，西仓永丰乐社崔世荣供谱，大清顺治二年六月抄本（1645），载套曲12首；《鼓段、赚、小曲本俱全》，西仓永丰乐社崔世荣供谱，大清康熙二十八年六月抄本（1689），载套曲17首，小曲49首，大乐2套；《鼓乐

谱》，显密寺程天相供谱，清嘉庆十四年正月初一抄本（1809），载乐曲71首；《湛簿俱全》，东仓乐社赵庚辰供谱，清道光二十五年菊月抄本（1845），载乐曲21首。许多谱本因常年使用，封面不存，年代不详，但从纸张规格方面鉴定都有百年以上历史，均为传世孤本。20世纪以来发生的战乱和社会变革，使许多手抄谱本随着主人的离世而消亡，现代生活的变化也使续抄谱本的传统日益消亡。未经出版的乐谱的长久保护，就成了当务之急。

相对于较少付梓的各地乐种谱本，琴谱的命运就大不相同了，见于斫版的乐谱首推琴谱。中国传统文化中最推崇的乐器是"琴"，古代印制最早和最多的乐谱也是琴谱。《神奇秘谱》由明代王子朱权编辑，成书于1425年。分为上、中、下三卷，上卷"太古神品"，中、下卷"霞外神品"。另一部著名的琴谱是《风宣玄品》，明代朱厚爝辑，十卷，成书于1539年。两位辑录琴谱的人都是明皇之后。不难看出，刻印困难的琴谱出版，是只有皇家财力才可支撑的事。所以，乐谱的刊印，与阶级特权以及只有特权阶级享有的经济实力联为一体，绝非一般爱好者可以雕版成卷的事。

琴学绵延至今，出现了一大批杰出的琴家和理论家，音乐美学的大部分理论出自琴论。文人修养中的"琴棋书画"，琴推首位，于是大量文人参与了琴学研究，积累的文献最为丰富，他们也是有经济条件使自己的著述刊印出版的人。20世纪50年代，中国音乐研究所曾经对各地的琴家进行过一次大规模普查，录制了数百小时的琴曲，成为传统音乐最宝贵的音响资料。随着现代生活的进展，古老的琴学渐渐衰落了，老琴家们相继离世，这些音响已经成为难得的历史记录。由中国艺术研究院音乐研究所编辑、中华书局陆续出版的《琴曲集成》（已经出版了十六册），将散刊的琴曲辑本，门分汇别，诠次成编，为保护传统谱本走出了第一步。我们当然也希望，体仿《琴曲集成》，编辑出版《民间手抄谱本集成》。

最后一类是戏曲音乐的曲谱辑本，这也是音乐文献中洋洋大观的一类图书。中国戏曲是世界几大戏剧种类之一，自宋代开始已经日臻成熟，20

世纪初期发展到三百多个剧种，印刷的剧本和乐谱也十分丰富。《九宫大成南北词宫谱》记载了4466支曲调，由清庄王允禄编，乐工周祥钰、邹金生、徐兴华审定，成书于1746年，是记录和研究南北曲、昆曲音乐的一部最丰富的资料集。中国艺术研究院藏有大量的戏曲乐谱和音响，其中大部分都是各个剧种最有代表性的表演艺术家的唱段。按照历史传统，文人们必须学习唱诗、填词、品曲，虽然大部分人不会记谱，但他们填写了大量曲牌并记录了大量有关唱曲的情况。根据这些文献就可以了解一首曲牌的腔词关系。文人唱曲的传统未断，口传心授的乐谱曲调，就可以帮助研究者恢复一首曲牌的原始面貌。

比之上述的三类乐谱，辑录民歌曲谱的就相对较少，但也不是无例可寻。第一首记下乐谱的民歌是宋代的《月子弯弯照几州》。据宋人话本《冯玉梅团圆》引用的“吴歌”说，“此歌出自我宋建炎年间（1127－1130）”。歌词反映了“靖康之变”时人民背井离乡、妻离子散、大迁徙的史实。南宋诗人杨万里（1127－1206）乘船去京口（镇江）时，记录下了一首纤夫号子，称“其声凄婉，一唱众和”：

> 张哥哥，李哥哥，大家着力一齐拖。
> 一休休，二休休，月子弯弯照九州。

明代冯梦龙辑《山歌》，也记录了这首民歌，证明其一直在流传。现在的曲谱，据明代邱园《虎囊弹》传奇中吴地山歌《九里山前作战场》（1874年版《梦园曲谱》）的工尺谱翻译。今日江苏一带，仍然流行着称作《月子弯弯照九州》的歌，与翻译谱两相对照，就可以观察到这首有着千年历史的民歌的微小变化。

这些材料从不同角度记录了一首民歌的流传情形，也是学者研究历史的一种方法，把不同典籍中有关同一事件的记录集中起来，就能够清楚地观察来胧去脉。明代冯梦龙编《山歌》、《挂枝儿》，清代李调元辑《粤风》、华文彬编《借云馆小唱》、王廷昭编《霓裳续谱》、华广生编《白雪

遗音》，都对民歌歌词的保存起了作用，而记录的乐谱，则是明代宫廷乐师东渡日本后留在当地的二百多首歌曲辑本《魏氏乐谱》。

中国幅员辽阔，某地手抄谱记载的只是历代宫廷音乐的一部分，而另一地区的手抄谱则记录了另一部分，一郡有一郡之本，一邑有一邑之卷。集中刊比，讹者正，略者补，缺者备，就可以全面观察流传至今的传统乐曲。这是人类音乐文化中最值得保护的一批珍品，收集整理，利用现代技术，影印出版，就日益显得紧迫了。

毕业于香港大学音乐系的叶琳小姐，参观中国艺术研究院音乐研究所图书馆时，看到了手抄的《智化寺京音乐腔谱》。有感于国宝级的文献，孤本无双，但有闪失，破镜难复，她慨然捐款，影印出版了《北京智化寺京音乐腔谱及成寿寺旧谱》。叶琳小姐受过最好的西方式音乐教育，却又一心向佛。虔诚信仰的行为，并非都是潇洒出尘之想，而是积德行善，踏踏实实地做一点与保护传统宗教音乐文化相关的实事。谱本出版后，得到音乐学界与宗教界的强烈反响。想来，古代寺院中的仙乐天音，不就是靠一位位信众的供养而代代延续着吗？

演奏的音乐稍纵即逝，给听众留下的是一时的陶醉和长久的回味，人们也似乎只在意于音乐的音响，而不在乎记录音响过程的乐谱。所以，听音者众，论谱者稀。而当一种音乐文化因为生态的变化而逐渐稀少时，保存音响的录音和保存记录的乐谱，就同样重要了。

原载《华人》2003 年第 2 期

“双重音乐能力”的培养

双重音乐能力、双重乐感、双重身份是民族音乐学最重要的方法论之一。曼托·胡德提出这一理论的背景，是针对早年研究非欧音乐文化的西方音乐学家。对20世纪以来教育体制采纳欧洲模式并已使其观念深入人心的中国文化语境来说，中国音乐家与当年意欲研究非欧音乐的西方音乐家的知识结构有了大体相似的情况。换句话说，我们掌握的理论分析范式，也几乎等同于欧洲的音乐学家，但我们研究的对象是本土文化。那么，对于今天的中国音乐家来说，强调双重音乐能力，也就与当年曼托·胡德提出这一概念的文化背景有了同样的理论意义。中国音乐家应当具有的理论素养，也是要在欧洲乐理之外，再培养另一种研究本土音乐的能力，即一个民族音乐学家应当兼具的西方音乐理论和被研究对象的音乐理论的双重素养。进一步说：研究传统音乐，中国音乐家就必须既要懂得西方的技术理论，还必须通晓中国传统的技术理论。他们本该具备的素养，反而成了必须补课的内容。这是经历过20世纪传统文化断裂的历史带给我们的尴尬之一。

按照民族音乐学的观点，一个仅仅熟悉母语文化的人因为对周围事物司空见惯，容易忽略细节，留下视角中难免产生的盲点。当然，还因为对母语文化的热爱情感，难以客观地指认和比较文化之间的不同。兼具两种知识、两种身份的研究者，可能较客观地观察一种文化与他文化的不同之处。另一方面，局外人因为缺少局内人对一种文化的体认，难免阐释上隔靴搔痒。局内人、局外人各自都有难以超脱文化身份的局限性，双重音乐

能力的培养，则是弥补两种缺憾的方法之一。

幸运的是，中国近现代以来建立的教育体制，客观上造就了大部分学生具备双重音乐素质的潜能。大部分学生差不多都从小开始学习一件西洋乐器，特别是钢琴。他们按照西方乐理分析音乐，在学习音乐的过程中，具有了采用以西方音乐的标准分析评价音乐的基本素质。客观上造就了研究者具备双重标准评价一种音乐文化的心理基础。音乐院校培养的人才，学习的乐理大都是西方的，虽然部分人可以演奏中国乐器，但并非师从民间艺人的传统演奏方式，也没有接受传统的音高概念，但生长环境仍然使其对民族音乐的基本语汇没有陌生感（即使不会演奏民族乐器的人也如此）。音乐观念是西方的，操纵乐器的知识系统是西方化的，仅仅手中的乐器是民族的。即使如此，也有助于理解中国音乐。如果转变观念，这一前提就成了进一步前进的基础。我们无力改变已经形成的历史条件，却可以转化视角，变被动为主动，培养具备双重文化身份的人，以利于采用不同文化视角观察一种文化。

接受西方分析模式并非坏事，自杨荫浏以来，研究传统音乐的音乐学家都无所顾及地借助了西方的术语体系（音阶、调式等）。西方音乐理论是在杨荫浏一代音乐学家为了建立跨越中西、跨越古今的桥梁的历史背景中被认定下来的。这并不意味着他们的知识谱系源自西方，如果在20世纪的大环境中再采用中国传统音乐术语，打开国门的中国人便无法将自己的知识系统对应于举世公认的音乐教育读本。当然，潜伏的危机很快被加以追问：采用西方概念会不会干扰本土视角？因而有人认为：中西两种观念合为一体，同时灌输给一个人，是一种不伦不类的知识体系。民族音乐学提出的双重音乐能力、双重文化身份的理论，解决了这种困惑。它把不同的文化观念织成一个新的网络，打破文化霸权的既定视角和语言秩序，把分析模式中感觉到并打算加以表述而无法用一种语言表述的学理，从多种角度加以阐释。这就是今天强调该理论的意义。

当代民族音乐学的发展提出了更高要求，不但要求一个人具备两种音乐的知识和分析能力，而且要求具备多重音乐文化的知识。中央音乐学

院、中国音乐学院、上海音乐学院、福建师范大学、南京师范大学等有师资的院校，相继开设了“世界民族音乐”课程，让学生从掌握分析模式的开始，就明白观察解释音乐的方法不仅只有一种角度。今天的音乐学界已非50年前，几乎只能看到周围的文化景观，没有渠道了解世界各种文化的表演样态，听不到世界各地风格奇异的曲调。今天，可以通过各种媒体了解世界的多元文化，了解以往采用欧洲和中国的基本乐理都无法解释的表演样态和音乐观念。因此，现在已经不是如何解决一个多元化的世界中各个民族文化平等共处、在学理上给予公正评价的问题，而是如何让各民族的音乐文化共同融入课堂话语，如何与世界各种文化交流并采取平等态度而非独尊西方或唯我独尊的问题。

现代教育体制中的多元化程度越来越高，当代的音乐家只有借鉴不同文化对同一事物的解释，才能受到更多启示，阐述自己音乐文化现象中隐含的更深层次的学理。例如对中国戏曲音乐中“曲牌”一语的阐释。过去我们囿于西方观念，试图把它等同于“动机、音阶”等术语，但又感到不能被言说的无法等同的成分。印度音乐家对“拉格”的阐释，给了我们巨大启示。“拉格”一词，既有特定的音列、音阶、调式、曲调乃至“大型套曲”的含义，还有在什么时间演奏某一特定拉格的“法则、规范”等多种含义。“拉格”已经成为包容着各种技术成分乃至区域认同、宗教信仰等各种文化成分的词语，其含量已经远远超出了艺术的狭义范围，是综合着各种观念、东方艺术品种共有的特征之一。与“拉格”相似，中国人对待“曲牌”的概念，如果不做如上学理层面的理解，仅仅局限于音乐术语技术层面的释意，就扭曲了特定的技术覆盖面和文化内涵。广泛了解不同国度的音乐文化，不受一种观念局限，才能解释一种文化视角无法解释的问题，这意味着音乐家不能再采用50年前习用的以一种文化谱系套用所有近似术语的老路。

中国学者已有机会到不同地区进行田野考察，已经开始出现研究其他国家音乐的学者和著作，说明培养这类人才的社会背景和教育条件已经成熟。具备着多种音乐能力的音乐家们很快感受到，仅仅采用熟悉的研究模

式了解世界音乐的方式和渠道多么狭窄。反之，运用不同的音乐理论，对了解世界音乐文化来说是件多么愉快的事。

香港中文大学音乐系教授民族音乐和世界音乐的方法，值得与有着相同背景的大陆音乐院校借鉴。每个学生，不管主修专业是什么，必须学习一样中国乐器。教授江南丝竹，就让学生一起演奏一首代表曲目；介绍西安鼓乐，就一起排练一个鼓乐段；学习印度尼西亚的加美兰音乐，就一起演奏加美兰；而学习西方巴洛克时期的欧洲音乐，就一起采用古钢琴和木制竖笛演奏一首那个时代的乐曲。不但让学生直接感受到一种音乐风格，也通过合奏了解了语言背后的文化。这种学习远比教科书更令学生感到兴趣和乐趣。无需说，没有什么可以与直接从自己手中感受一种音乐更深刻了。有什么可以与亲自登上长城感到中国文化独特的表现形态那样鲜明？有什么可以与亲自踏进欧洲教堂聆听管风琴的音响、因而感受宗教氛围及其对西方音乐发展的重要意义那样真切？学习音乐的人从感性上接受文化的能力远比从理性上接受文化的理解力强百倍。音乐语言具有的精细常年熏陶着感觉系统，这种敏锐性可以通过音响品到不同文化的差异，并形成从这一角度理解文化的便易方式。

谢嘉辛教授提出“让每一个孩子会唱自己家乡的歌”，呼吁的背后确实隐含了教师们面对现实的无奈。现代年轻人的母语是麦当劳、麦当娜，而不再仅是中餐和民歌。所以，我们所说的双重音乐能力，常常需要加强的并不是西方学术视角，反而是中国人的传统视角。这种说来奇怪的矫正，就是面对的现实。所幸，这样观察问题的教育方式已经被视为传统音乐传承主渠道之一的音乐院校，提到日程上来了。

写于2000年

重识古琴

——中国艺术研究院音乐研究所与20世纪琴学

提　要：自20世纪50年代以来，中国艺术研究院音乐研究所作为传统音乐研究的专门机构，一直致力于古琴艺术的保护工作，成为这一领域中集琴器收藏、乐谱资料、研究出版与组织活动为一体的中心机构，对20世纪古琴艺术的保护、宣传、传承和发展做出了重要贡献。杨荫浏、查阜西、管平湖等老一代学者和琴家，以卓越的学术远见，着手于一系列意义重大的工作：普查琴人分布、收购琴器琴谱、建立组织雅集、采录演奏音响、编纂琴学文献、召集打谱会议、出版乐谱唱片、举办鉴赏展览，尤其2003年，中国艺术研究院音乐研究所作为项目责任单位，向联合国教科文组织提交申报书，2003年11月7日，"古琴艺术"被联合国教科文组织列入第二批"人类口头与非物质遗产代表作"（Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity），使中国音乐文化中这一最具代表性的古老艺术，在世界范围内得到了广泛重视。

关键词：古琴；文化遗产；研究机构

古琴艺术是中国音乐文化史上历史最久且绵延不断的丝弦器乐形式，作为传统器乐艺术的集大成者，以琴器、琴律、琴谱、琴曲、琴歌、琴人、琴派、琴论、琴道等方方面面，构成其艺术体裁的万千气象，体现的博大精深的人文精神已远远超出了音乐艺术本身，成为古代精英文化的典型代表，对中国古代文化思想史产生了深远影响。

古琴具有一种独特情味的深沉音色。聆听古琴，人们常常诧异，中国文化何以如此早熟，在少年时代就有了成年人的声音。从初具雏形，它便逐渐向一个特殊的领域发展。如同人的成长有多种选择，因在成型阶段就与文人阶层紧密相联，遂使其逐渐塑造为一种难能可贵的高贵品性。它的声音蕴含了一个民族文化成熟阶段才具有厚重沉实和容纳百川的气量。无须讳言，不是每件乐器都具有这类品格以及充分发展的潜能，乐器史上，在表现性能上能够表现和唤起各种复杂感情的乐器并不多，只有文化深厚的民族才能在自己的历史中创造和完善一两件这样的乐器。

因为形制和制料方面的天生优势（琴身阔长 130 厘米，因而音响浑厚，不流轻浮，音域宽广，驰运自如），古琴逐渐被主流社会的文化精英认同，并将其思想品格与审美标准融汇其中，就像历代诗人不断在文学领域挖掘出令人想象不到又在情理之中的丰富意象一样，文人们也在音乐领域不断赋予古琴以不同层面的感情和精神内涵，使其越来越承担着文化宣示者的使命。“琴棋书画”成为传统文人必备的素养，“琴”作为君子之道的首要媒介，代表着文人怡情养性的精神追求、修为情操和人格理想，对文人阶层的生活方式产生了持久而广泛的影响。当一件乐器成为一个社会阶层的标志，希望成为这一阶层的人就必须接受文人之所以为文人的前提条件和资格要求，他必须修习这件乐器，懂得这件乐器的语言以及语言背后的意蕴和连带的文化品格。

终于，古琴由一件乐器升华为一种文化的代言体，成为中国文人的代表。它不再只是一件乐器了，就像廊桥不只越壑通途还能遮风避雨一样，古琴也不仅能鸣响乐音，还能载德宣道。

古琴已经成为一个文化象征。

20 世纪以来，由于中国本土“雅文化”的倾覆，西方音乐趁虚而入。在现代语境中，“雅文化”已经几乎等于了“洋文化”，“雅”等于“洋”，通常所说的“高雅音乐”、“严肃音乐”，已经成为西方交响音乐的代名词，中国本土的、曾经作为文人阶层代表的“高雅音乐”、“严肃音乐”——琴

乐，已经衰落。这无疑是20世纪知识群体的最大悲哀。

1949年后，一批中国知识分子自觉地启动了一场传统文化的复兴运动，把对一个国家新起点的希望与自身事业新起点的希望联系在一起。这种希望使他们意气风发，青春焕发，迸发的热情至今让隔着时代观望的人，似信非信，将信将疑。这股热情点燃了古琴这门古老的在20世纪初已经十分衰微的艺术传承的薪火。今天人们把这种认识称为"文化自觉"，当年具有这种"文化自觉"的人却寥寥无几。点燃薪火的团体，就是中国音乐研究所！

聚集在以杨荫浏、查阜西、管平湖为代表的研究传统音乐的杰出领导者身边的一大批琴家，抱着希望实现1949年前不能实现的理想和报负，以今天看来难得的热情，聚会、演出、打谱、录音、编撰、刻印，成绩斐然。这批1949年前天各一方、无缘合作的琴家们，汇聚一堂，不计报酬，不计名利，不计得失，编辑了一大批古琴资料，在并不太好的生活条件下干出了今天生活条件已经大大改善了情况下也难以完成的业绩，这些业绩只有在可以集中力量干大事的社会主义条件下才能取得，这种在某一时期以消灭个人发展为代价的社会制度，却从另一个方面保证了从事一项大事业必须具有的步调一致，保障了独立个体不可能完成的集体协作性。

他们从事的事业大致有以下几个方面，本文分而叙之。

一、建立组织

1954年10月，在中国音乐研究所的倡导和主持下，正式成立了以北京大多数琴家为成员的"北京古琴研究会"。由于有了音乐研究所的领导集体主持琴会的组织工作，使民间社团有了行政依托，活动具有了政府行为的意味，这个社会身份在当时具有非同寻常的意义。它意味着一向散漫的琴界有了一个组织实体，一个由集政府机构、学术机构、党的领导和专家领导为一体的组织。

这是近代琴史上一件大事，说明古琴开始受到国家学术机构的重视，而且因为这一机构的领导人是内行而具有相当的号召力。这对于当时琴家们重新恢复行业信心是种鼓舞，特别对当时许多没有工作单位、没有生活保障的琴家，因为具体的扶持包含着实实在在的经济拨款。

查阜西记录道：

> 中央音乐学院民族音乐研究所首先在1954年5月向中央文化部请准，一次拨给我们七个月的经费旧人民币五百万元。接着又指示我们在经常参加长期会演各琴友（里面包括有所中四位干部）的基础上和民主集中制的原则下，组织北京古琴研究会，向市民政局请求登记。
>
> 按照社会团体办理登记的手续，我们在1954年7月5日向北京市民政局申请筹备登记。10月10日由民族音乐研究所杨荫浏副所长领导开筹备会。共到会友二十人，通过本会的会章，选出查阜西、溥雪斋、汪孟舒、张伯驹、许健为理事，蒋风之、薛志章为候补理事。同日并开第一次理事会，按照会章推选溥雪斋为理事长，查阜西为副理事长。（查阜西，1995：403）

乔建中在《现代琴学论纲》（2000：202－213）一文中分析了20世纪50年代琴学繁荣的三个关键因素：中国艺术研究院音乐研究所的依托基地、北京古琴研究会的成立、琴坛领袖查阜西的个人作用。

以查阜西为首的“北京古琴研究会”，使风雨飘摇的琴界找到了一片安稳的立身之地。琴家们在国家初建之时，刚刚开始适应新秩序，他们失去了原来的独门独户的生活基础，心无所托，身无所托，渴望找到组织并依靠组织，所以，这个组织在当时的凝聚力远非后日可比，撑起这把保护伞的就是中国音乐研究所。

二、收集琴器

20世纪50年代初，音乐研究所便有意识地向全国各地征集存世古琴

珍品。迄今为止有古琴91张，是目前收藏最集中的单位。唐、宋、元、明四代的珍品，有50余张。唐琴“枯木龙吟”历经千年沧桑，具有极高的历史价值和艺术价值。91张古琴，构成古代乐器文化的一座重要库藏。

查阜西在《古琴异琴杂忆》（1995：74）中曾言，过去未曾重价购琴，是因为当时“古琴遍地皆是，琴家藏琴数愈五十者，在十人以上……京、沪、苏、杭文玩商所收可数者百张以上”。抗日战争时期，琴人杨新论在广州竟“得古琴一卡车”。1949年，成都地摊也常见古琴。查阜西推测古琴流散之数不及万也愈千。即便僻远之地如甘肃天水、平凉，1949年后的文物调查者也发现民间各有古琴三十张以上。

在今天古代乐器越来越值钱的社会风尚中，我们日益感到当年前辈们收集琴器的前瞻性目光的深远意义，正是那样良好的社会风气和社会条件，保障了音乐研究所可以不必花费太多，就积蓄了一个相对完整的历史收藏，这在今日已经是不可能的了。上举查阜西的回忆说明，许多人不同意花钱购琴，音乐研究所买来第一批古琴时，甚至查阜西本人都因节约开支的意识，提出过反对意见，但研究所的领导层坚持购买，才有了今天的宝藏。当然，人们也常遗憾，当时未能收集更多，致使许多可能价值连城的古琴毁于“文革”。

三、演出宣传

1954年10月22日至1955年1月12日，查阜西、蒋风之、管平湖、李庭松四名“北京琴会”会员参加了政府组织的“民间古典音乐全国巡回演出”。演出历经十大城市。

> 十大城市观众共计约十一万人……观众欢迎的情绪空前，一再要求“重来”，不能停止。（查阜西，1961）

此行使在20世纪已经不再知晓古琴为何物的普通民众，重新认识了这

件古老乐器，认识了当年那些淹没无闻的琴人。而最重要的是，演出使从来没有听到过掌声的琴家们增加了信心，使他们从普通民众的反应中知道了连自己都信心不足的古琴的艺术价值，来自与琴乐无缘的底层民众的鼓舞，坚定了他们走出书斋、面向社会、面向大众的决心。

由演出引发的古琴雅集从此连绵不断，琴乐也从古代文人的小圈子走向了新社会的主人——普通民众。这是20世纪琴学发生的最重要的质变之一。必须强调，在当时的社会氛围中，民众具有肯定或否定一个艺术品种的生杀大权，社会舆论的肯定是政府文化部门决定是否支持一个艺术品种继续存在和发展的重要依据。今天揣测查阜西发表那些怀着真诚感动的记录的心思，当然还有希望琴学能够为大众接受并相应得到政府支持的“私念”，因为按照当时的文艺政策，这件乐器本身的“成分”是划归到与人民大众对立的艺术品类中的。所以，演出受到的欢迎，为古琴赢得了与其他民族乐器同样的“政治待遇”。这是琴乐的幸事，应该与古琴普查同样具有里程碑的意义。

四、古琴普查

1956年，由音乐研究所组织，查阜西、许健、王迪组成采访小组，依次到访济南、南京、扬州、苏州、上海、杭州、绍兴、长沙、合肥、武汉、重庆、贵阳、成都、灌县、西安等地进行古琴普查。全程历时三月余，共采访81位琴家。他们组织各地琴家在当地电台录音，录音资料汇总到中央人民广播电台及中国音乐研究所。共采录285首琴曲、1500分钟。

古琴普查发现的琴谱有：

1.《浙音释字琴谱》。浙江宁波天一阁卡片上注录为《神奇秘谱》，但拿来一看，是一部谁也不知道的琴谱：明初龚辑古所辑《浙音释字琴谱》。《浙音释字琴谱》主要记录琴歌，添补了古代音乐文献的空白。

2.《琴苑心传》。发现清初孔兴诱辑刻本《琴苑心传》全编。此书为总结明代古琴音乐的巨著，民国初年上海盐商周庆云藏有孤本，传为美国

买去。中国音乐研究所曾动员国内琴家四处访求，可惜未果。此次在重庆图书馆未编目架中发现《琴苑心传》的另一完本，为研究明代古琴，乃至明代音乐提供了重要资料。

3.《松声操》。仿清刻本《松声操》。此书为程雄于《松风阁琴谱》刊行十年后，重新校正并补充另行刊本的精刻本，较《四库全书》本更丰富。

4.摘录善本琴谱。主要有周庆云原藏善本琴书10种中的8种；上海历史文献图书馆藏程瑶田校注的《吹豳录》；上海藏书家胡公玄藏明刊本《玉梧琴谱》、《五音琴谱》、《古音正宗琴谱》。

5.收集知名琴人遗稿。在西安发现了张友鹤的全部手稿以及史荫美的全部手稿，为研究近代琴人保留了重要文献。

这些都是20世纪50年代琴界状况的历史见证。

古琴艺术衰微时，总要有几个人出来挽救，这几个人的个人地位与个人经历，对挽狂澜于即倒的事业产生了强烈影响。历史终究没有抛弃古琴，似乎在冥冥之中挑出了几个十分恰当的人选。正是这几位琴家的奔走呼号，积极运筹，才使得这门衰微艺术起死回生，重新焕发了活力。

最重要的领军人物，就是20世纪的琴学领袖查阜西。查阜西对琴学贡献卓著，所做的每一项事几乎都是具有开拓性与奠基性，古琴普查永远与他的名字联系在一起。

古琴普查已经成为20世纪琴史中的一个重要历史事件，作为一项抢救和保护琴学的重大举措，影响了后来琴界的一系列行为。当年普查的对象包括了各个重要门派的琴家和古琴艺术流布的主要地域，代表了古琴艺术的主流。凝聚在录音带上的音乐，是当时依然存活的琴乐精华。这幕由几个琴家牵头却波及整个古琴艺术群体、由几个单位出面却由整个社会支撑、一呼百应、揭琴而起的历史正剧的余响至今绕梁不绝。可以说，它是发掘、整理、研究古琴历史和现状的基点和开端。

古琴普查已经无可置疑地成为20世纪传统音乐文化史的一个重要部分，对它的检讨和研究才刚刚开始。无论作为历史教材还是精神遗产，都

有形无形地影响着今天。我们有义务把对它的纪念和反思作为今天继续创造的历史资源，也把它作为研究那段历史的一个侧面，观察生活于那段历史中的人具有怎样崇高的奉献精神、具有怎样踏实的工作态度、具有怎样骄人的研究实绩。我们希望把结合着理想主义与现实态度、可歌可泣、可尊可敬的行为，重新还原到历史环境中，为这个缺乏信仰的时代找到一种历史的目标感。

五、打谱与音响资料的出版

古琴是保留古代音乐风貌最多的乐器，没有哪件乐器积累的曲目可以与古琴相提并论。正如音乐史学家黄翔鹏所说：不了解古琴音乐就像学习西方音乐不了解钢琴音乐一样，因为这件乐器的曲目中积淀了传统音乐的各种体裁。琴谱是历史上最早发明和刊印的乐谱，明清以来共刊印过一百四十余种曲集，乐曲三千余首，去掉变体，共六百余曲。大量琴谱的刊行，保障了琴学遗产的传承。

“打谱”是项显示琴家功夫、造诣殊深、展现其国学功底和深厚学养的技术。20世纪以来，王露、管平湖、查阜西、张子谦、吴景略、顾梅羹、吴文光、龚一等琴家，广收各家琴派之长，掌握和解释了大量琴曲。

管平湖是以勤于打谱而闻名的琴家之一。他的老师、近现代琴家杨宗稷，就把发掘整理古曲视为终生使命。杨宗稷不但撰写了四十三卷《琴学丛书》，而且亲自将流入日本的《碣石调幽兰》文字谱译为减字谱。管平湖遵从师训，从1930年到1967年辞世，一直未停止打谱工作。他说：

> 在传世的将近三千首的古琴曲谱中（包括不同版本的曲子），只有七十多首能为现在全国琴人所演奏。这样看来，发掘古谱确是目前古琴界一项关键性的工作，而打谱又是古谱发掘中最迫切、最艰巨的任务。打谱是要通过长期劳动，才能使书面上没有标明拍子的古谱变成声音。它的劳动程度，不亚于创作。（管平湖 1995）

管先生对现代琴学的历史使命怀有强烈的自觉，对“打谱”给予高度重视。他“言必行，行必果”，不倦不怠，持之以恒。香港龙音制作有限公司出版其专集中的17首乐曲，《长清》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《春晓吟》、《白雪》、《广陵散》、《获麟》、《碣石调幽兰》、《潇湘水云》、《大胡笳》、《离骚》、《欸乃》，有12首出自他的打谱。

由于琴家们的发掘、打谱，使大批失传琴曲恢复了音响，经常演出也使这些曲目为民众喜闻乐见，《梅花三弄》、《幽兰》、《流水》、《离骚》、《洞庭秋思》、《漪兰》、《潇湘水云》、《广陵散》、《山中思友人》、《汉宫秋》、《良宵引》、《凤求凰》、《大胡笳》等。各地琴家弦歌不断的普及推广中，琴歌《阳关三叠》、《关山月》、《渔歌词》、《醉翁吟》、《浪淘沙》、《胡笳十八拍》、《古怨》等，也成为喜欢声乐大于器乐、因而器乐要借助声乐普及的听众群的欣赏曲目。

1966年前，由中国唱片总社与中国音乐研究所合作，把古琴普查中的录音资料，经编辑、选择，出版了11张33转密纹唱片（内部），其余资料保存于中国艺术研究院图书馆。1994年，由王迪主编、中国艺术研究院、中国唱片社联合出版的八张CD唱片，引起了琴界的广泛好评。后来由香港龙音制作有限公司出版的《管平湖古琴曲集》、《查阜西古琴艺术》、《吴景略古琴艺术》、《刘少春古琴艺术》等，以及由台湾雨果公司出版的古琴CD唱片，构成了古琴音响出版的系列产品，为这批珍贵音响资料的保护起到了重要作用。

1996年，中国音乐研究所无意间将音响资料的收集情况报告联合国教科文组织，他们立即派专员来考察，给予音响资料及完善保存以极高评价。1997年底，联合国教科文组织授予音乐研究所七千小时的音响资料以“世界的记忆”项目（教科文组织1992年确立专门为保存无形文化遗产而设）第一个注册音档单位的崇高荣誉，之后又授予了已有百年历史的奥地利国家音响档案馆（1999年）和德国音响档案馆（2000年）。当然，限于当时的认识水平和物质条件，许多录音没有注录背景资料，为今天的研究带来了缺失，也为田野考察提供了经验。

六、整理文献、编辑出版

1954 年至 1960 年间，中国音乐研究所在抢救整理古代琴谱方面采取了一项重要措施，即全面梳理历代琴谱 150 余种，编辑出版了一部前所未有的大型古琴谱集《琴曲集成》。《琴曲集成》自 1961 年出版首册，至今出版了 17 册。这部书谱对古琴艺术的保护、传承、弘扬，产生了积极影响，学术意义早已不限于音乐界。

音乐研究所整理编辑的古琴文献还有：

查阜西编《存见古琴曲谱辑览》，集中明代以来 150 种琴谱中各首琴曲的标题、题解，使琴曲文献汇集一体。全书篇幅宏大，百万余言，被当代琴家视为不可缺或的琴学宝典。人民音乐出版社 1960 年出版时仅印了八百册，早已脱销。2002 年由香港琴家捐款重印一千册，现又已脱销。该书的脱销，从一个侧面说明了古琴艺术的复兴。我们于 2007 年再次重印，满足广大琴人需求。

《历代琴人传》（六册，二百余万字），油印。这是从古至今最大的一部琴史，由于当年编撰时受人力与时间限制，古代典籍都需校勘订正，未及正式出版。现正组织专家进行校勘修订，争取尽快正式出版。具有悠久传统的古琴艺术必须有部记录发展史的系统资料汇集，该书为琴史的撰写起到了奠基性作用。

《存见古琴谱字辑览》，油印，全书分装两函，共十六册，未及出版。该书汇集历代古琴演奏指法，是深入研究弹奏技法和乐律学的重要文献，对考订琴曲、打谱，恢复古曲原貌，均有重要意义。

《琴论缀新》，油印四册，其中有：《古琴古代指法的分析》、张子谦《广陵琴派的沿革和特点》、沈草农《“龙翔操”与“龙朔操”命名的质疑》、汪孟舒《胡笳考小序》、王生香《鉴琴六要》、《琴坛零讯》等。

《幽兰研究实录》，油印四册。《幽兰》是第一首采用文字记录琴曲的写卷，流传日本，20 世纪初引回国内，产生巨大影响，对它的研究一时成

为琴界大事。该书辑录了琴家们有关这一乐谱的研究成果，是现代琴学研究中的一个重大课题。

查阜西还主编了《传统的造琴法》、《传统的造弦法》等资料，均为油印本。

中国音乐研究所还编辑出版了下列古琴曲集和著作：音乐研究所编《广陵散》（北京：音乐出版社，1957 年）；沈草农、查阜西、张子谦编著《古琴初阶》（北京：音乐出版社，1961 年）；杨荫浏、侯作吾编《古琴曲汇编》第一集（北京：音乐出版社，1956 年）；王迪编《琴歌》（北京：文化艺术出版社，1983 年）；许健、王迪编《古琴曲集》（一）（二）（北京：人民音乐出版社，1982 年、1983 年）；许健著《琴史初编》（北京：人民音乐出版社，1982 年）。

当然，必须指出编辑中的不足之处。琴家和资料人员一起编辑了大量历史文献，其中存在着未经核查的错误，这是集体项目中难免的缺陷，没有个人署名权带来的谁也不愿意承担义务的责任缺失，使其停留在历史资料未加校勘的粗放阶段。粗疏在所难免，但它毕竟以一个整体面貌建立起现代琴学的基本构架，细节可以补充，但是整体难以重复。

七、图片编辑、出版画册

虽然 20 世纪 50 年代，音乐考古学、音乐图像学还未作为学科独立门户，但中国音乐研究所的学者们已经从古代乐书中体会到绘画、陶俑、造像、金石等文物资料、图像资料对音乐史学拓展的重要意义，他们是从历史学的范畴中引发出音乐史图片的辑录工作，这种自觉使其成为图片编辑的倡导者，提供了大量有关古代乐器和音乐生活的鲜活资料。袁荃猷编辑的《中国音乐史参考图片·十·古琴》，可谓古琴图像资料的开山之作（袁荃猷编，1987 年），之后的大型画册《中国古琴珍萃》是其现代版的回应。延续着中国音乐研究所编辑《中国音乐史图册》单张图片、联套合装的体例，后来辑录的大型画册《中国古代音乐史图鉴》、《中国乐器图

鉴》、《中国锣鼓》以及《中国音乐文物大系》各卷，一如此例，都用生动画卷展示了琴史，而许多琴史的疑问，如东汉时出现了琴箫合奏形式、东汉时弹琴指法与现在指法基本相同、琴徽出现与魏晋南北朝时期等，均在清晰的图像中得到解答。

八、会议与教育

1963年、1983年、1985年和2000年，中国音乐研究所先后组织了四次全国性“古琴打谱会”，整理了琴曲数十首。与会琴家和后起之秀以及热心古琴艺术的大量爱好者，表演了自己打谱的作品，发表了理论心得和见解。把埋藏在古谱中的琴曲，转化为动人的音乐。

1990年、1994年和1995年，中国音乐研究所先后在北京、成都等地举行了国际性的古琴鉴赏、学术研讨会，对发扬古琴传统，传播古琴的审美理念，促进各地琴派的传承和发展，提高古琴的演奏技术和艺术水准等方面，产生了积极的推进作用。

近年来，学者们越来越深刻地认识到专业院校是传统音乐传承的主渠道之一，中国艺术研究院研究生部第一个招收古琴专业硕士的研究生吴文光，聘请琴家担任教师，开设古琴选修课。传承关系到后继有人的百年大计，设立古琴硕士学位，在当代音乐教育史上具有重要意义。

九、申遗之后

2003年古琴艺术被列入第二批“人类口头与非物质遗产代表作”后，北京、上海、武汉、广州、南京、福州、杭州及香港、澳门等地，相继开展了一系列宣传、介绍古琴的活动。中国艺术研究院首先在北京举办了古琴的演奏、展览活动。当年12月12日、13日，在“华宝斋书院”举行了两场“人类口头与非物质遗产代表作——古琴音乐会”，联袂的九位琴家均为当今琴界的名家，代表了当今琴界的高水平。音乐会现场布置了琴艺展，既有介

绍琴史与文化的图片，也有中国艺术研究院珍藏的名琴、琴谱。

澳门特别行政区政府文化局于2004年3月7日至5月30日组织了“海天秋月——中国古琴文化展”。期间，中国艺术研究院在澳门博物馆演讲厅举行古琴音乐会。展览展示了自北宋至民国的古琴、琴谱、拓本、文物、琴器配件等，以引领观众领略和品味琴乐深厚的文化内涵，赢得更多“知音”，结下更多“琴缘”。

2006年农历正月十五，中华人民共和国文化部与九部委联合主办、中国艺术研究院承办的“中国非物质文化遗产展”在国家博物馆举行，其中包括“古琴艺术”部分。展期一个月，观众达三十万，影响巨大。

2006年6月，中国艺术研究院为迎接我国第一个“文化遗产日”组织的“和鸣——古琴艺术进大学”古琴雅集，6月7日在“北京大学百年纪念讲堂”、8日在清华大学、11日在中国人民大学国学院、12日在首都师范大学音乐厅举行。著名琴家吴钊（中国艺术研究院音乐研究所研究员），李祥霆（中央音乐学院教授），林友仁（上海音乐学院教授），于青欣（中央民族乐团），李凤云、王建新（天津音乐学院教授），林晨等在京的一批中青年琴家，各自演奏了自己擅长的古老琴曲《流水》、《幽兰》、《忆故人》、《梅花三弄》等。

时逢我国第一个“文化遗产日”，为了把保护非物质文化遗产的观念普及到大学，旨在唤起莘莘学子对文化遗产的保护意识，让代表未来的年轻知识群体通过古琴艺术与优秀传统文化产生“和鸣”，成为传承人文精神和保护非物质文化遗产的“知音”。新的大学生应该具有充分欣赏本土雅文化的能力，这是作为社会道德和文化理想代言者的知识群体应该具有的品质和应该担负的责任。

余 论

近两年来，中国人以前所未有的积极态度向古琴艺术寻求诸如什么是中国文化、什么是人文精神、什么是生活品位的解答。恐怕没有一件古代

乐器能像古琴一样具有解释这些疑问的资格。当然也没有任何一件传统乐器在 2003 年以后如此持久地被中国民众所关注，古琴雅集的报道连同这件乐器的一系列文化概念的学术阐释和通俗解说，频繁地见诸传媒。中国人终于在亦步亦趋地跟随了别人一个世纪后，开始认认真真地重新审视自己的传统文化了，他们把自己否定过、曾经视为糟粕的器物，重新拿了出来。不论从什么角度，多数人是想看看，这些传统器物还能为我们的时代以及后代传递些什么。

把传统文化作为新的资源重新利用，已经从理论家们的著述开始上升到社会生活的运筹层面，这其中包含多种成因和机缘。我们深深体会到，引发大家关注古琴的，并不是联合国教科文组织批准它为“人类口头与非物质遗产代表作”，真正的内因和必然性，是中国经济崛起的政治战略需要寻找到一种能与之相匹配的文化精神的载体。这不但是一种文化的选择，也是一种经济发展战略的选择，一种国家政策的选择。对于这一机遇，音乐界给予了积极而迅速的回应。

我们不但要有物质遗产，还要有非物质遗产，不但要有长城和故宫，还要有昆曲和古琴。在当今的世界经济格局中，中国的文化产业只有立足于那种不是每个国家都有的深厚的传统文化，才能发展得更持久、更富有生命力。虽然说，这些关于文化产业发展的断想，尚未在一般人的心中拼成一幅完整的图像，但大家都感到，对古老文化资源的再利用，已经而且正在成为一种文化发展的战略。

参考文献

查阜西

1995：《1954 年古琴在北京——北京古琴研究会 1954 年工作总结》，黄旭东、伊鸿书、程源敏、查克承编《查阜西琴学文萃》，北京：中国美术学院出版社。

1995：《古琴异琴杂忆》，同上。

1961：《溲勃集》，音乐研究所油印资料。

查阜西（执笔），许健、王迪

1957：《1956 年古琴采访工作报告》，《民族音乐研究论文集》第 3 集，北京：人

民音乐出版社。

管平湖

1995:《从“幽兰”“广陵散”的谱式谈到减字谱的时代问题》,香港龙音制作有限公司“国乐大师专辑”《管平湖》。

乔建中

2000:《现代琴学论纲》,《叹咏百年》,济南:山东文艺出版社。

章华英

2005:《古琴》《20世纪以来琴乐历史之回顾与思考》一章,杭州:浙江人民出版社。

林 晨

2005:《行万里征程 开世纪先河——“1956年古琴采访”研究》,中国艺术研究院研究生院硕士论文。

本文是2006年11月由香港城市大学“中国文化中心”
举办的古琴艺术研讨会上的发言

梦幻曲



塞纳河上的乐思

对于音乐家来说，欧洲的河床流淌的不仅是水，而是一河的音符、一河的激情、一河的思想。塞纳河、莱茵河、多瑙河、伏尔塔瓦河，如同中国人在黄河中听辨祖先的沉闷胸声，人们也从这些河道上拂面的水雾中品尝着文化的丝丝印记。莱茵河唱出的《欢乐颂》，浩浩荡荡，鼓足风帆，驶进世界的大家庭。流畅的圆舞曲，借着多瑙河的波涛，跳上世界各国的港岸洲头。那首飘在伏尔塔瓦河上的悠长旋律，化解过多少种不同语言的高诵和低吟。在塞纳河上，我也打捞着流淌的梦呓。

塞纳河上的游艇，每小时一班，沿河游览，如履慢板。近览楼台，远眺两岸，伏凝流水，仰观苍穹。两岸的建筑，把塞纳河装饰成一河胜境——教堂、皇宫、歌剧院、名人故居，飞跨的桥梁以及桥头上伫立的雕塑，左右逢源，锦绣盈岸。

欧洲的建筑以及与其浑然一体的雕塑艺术，给每一个初次感受它、来自东方的异乡人以强烈的冲击。这些在电视、电影、图片中早已熟览、因而心理上已敷底色、以为不再像初闻《欢乐颂》那样感到震慑的文化景观和灿烂艺术，依然强烈地撼动人心，从心底唤起对那种熟悉的、与这些街景相配的音乐风格的深深追忆。站在曾经产生了一部又一部影响着世界的伟大音乐作品、居住着作曲家的建筑下思考中西文化之间的巨大差异，自有别样滋味。一个世纪间，欧洲的音乐家、作曲家把汇聚着欧洲各国的器乐文化的管弦乐团调配出巨大的表现力，到了撼耳惊心的程度，这是以其经济、科技、文化的整体发展为背景的。这谜底就藏在身临其城的层层排

*窗中。一座座楼宇竟然冲出如此的能量，把音波辐射到全世界，令遥远的*东方，那个闭关锁域的中国，刚刚打开大门的时候便折服于它。骄傲的大清帝国的末代皇帝，也半是猎奇、半是欣喜地把钢琴搬进摆着钟磬乐悬的沉闷皇宫。

中国人对欧洲音乐家的印象，常常与其生活氛围联系一起。这类联想一股脑地倾泻出来，迅速地与眼前的景观与雕塑对接。与小提琴的优雅线条一致的雕塑以及小提琴上飞泻的走句，以同构同质的语言解释着居住者的审美指向。

游船经过萧邦与乔治·桑同住的旧宅，那窗里低回的沉沉乐思，宛然飘来。当年的萧邦弹完琴，扣上琴盖，就在我驱船而过的塞纳河岸的树阴掩映下散步。惆怅的乡思，在夜畔的汩汩涛声里潜进他的梦乡再流入他的夜曲。当异族的铁蹄暴践家园，游子之笔曾怎样颤抖地记录着激荡的心潮。鹅毛笔势如奔蹄，飞驰谱面，和弦簇簇，撞击着键盘。当乔治·桑捡起丢在琴下的几页谱纸，悲怜地看着疲惫、纤弱的作曲家时，已经预知，这首乐曲必将百世流芳。写下降 A 大调《波罗涅兹》的那几页谱纸，就从这栋楼房被送到出版商的绘谱台。

卢浮宫里挂着一幅萧邦画像，忧郁的眼睛、挺直的鼻梁、卷曲的头发，昭示着敏感的心灵。演奏过萧邦作品的人都熟悉这幅画，它刊印于在中国颇为通行的波兰版《萧邦全集》的扉页。无论什么心情下，打开扉页凝视画像的人，都情不自禁地严肃起来。谁不惊叹这颗头颅竟然冒出如此美丽、如此丰沛的旋律。《全集》中还有一幅演奏家的手的石膏拓模，他那双并不起眼、或许也曾轻轻插进塞纳河中让流水穿指而去的手，就在这所坐落于河心岛的楼宇中拨弄着键盘，也拨弄着全人类的心弦。构思宏阔永不枯竭的创作源泉，就从塞纳河里吸允过滋养。他纤弱带血的轻咳，依然回荡在这楼宇中吗？

船上的导游小姐，用三种语言自豪地讲解着映入眼帘的建筑——巴黎歌剧院。多少部歌剧在这里奏响序曲。罗西尼丢下指挥棒从歌剧院走出时，双手撑着河边的石栏，伴着淙淙流水，哼出刚刚出世的歌剧主题。他

自信道：不用多少时间，这旋律会传遍全巴黎。他错了！这旋律传遍的地域何止巴黎？

巴黎圣母院椭圆形拱门上，一圈圣徒虔诚的祷姿，攫人心魄。顺着侧廊一间间巡览过去，圣母的慈容垂映在百色窗遮蔽的光昏中。塞纳河水，不舍昼夜，从圣母院的脚下，滚滚而去。把默默的祈祷和求助的叹息，吉卜赛人的歌声和舞步，碎作音符，切作节拍，倒进河中……

原载《音乐周报》2002年1月4日第8版

站在埃菲尔铁塔和天安门城楼上

见惯了一片平瓦的京城旧貌，只恨它太矮太低，太陈太旧，因而时常在这里冒出的一栋新楼、那里耸立的一片广厦前萌发自豪。然而，初至巴黎，却不禁对那里的旧貌依然，大吃一惊。巴黎保持旧貌，北京换了新颜。是旧貌好，还是新颜好?

今日的北京人已经毫不客气地在骂上一代人了：怎么糊里糊涂地把个北京城墙拆了个一马平川、面目全非！后人再想看看咱老祖宗的生活区域是个啥样，已是万万不能了。我们骂八国联军火烧圆明园，可这北京城墙是咱自己拆的，不碍别人的事。那么深厚的文化，怎么就养出了一群“破四旧”的不肖子孙。读梁思成《中国建筑史》与林洙《困惑的大匠——梁思成》，更是捶胸顿足。这位懂得古代建筑艺术的知识分子知道，建这座北京城多么不易，而拆掉它，易如吹灰。他写道：自从项羽火烧阿房宫，历代帝王几乎个个步其后尘，把前朝宫殿，烧个一干二净，免有亡国之嫌。民国以降，此习未改。项羽开了个不好的头，结果，阿房宫烧了，北京城墙没了！

巴黎的老房子，原样未动，一仍旧观。你要看现代化，对不起，请去纽约。法国文化，就这么牛气。中国文化也该如此，咱不比法国文明短，不比法国文化差，前门与正阳门的联体城楼的宏大气派，决不亚于凯旋门。可人家留着呢，让人看得见，摸得着。咱可是拆了，后人看不见，怎么评价?

抚壁而思，想到中国传统的音乐文化，也差不多“拆”干净了。君

不闻家家钢琴，户户提琴，台台交响乐，幕幕正歌剧。上至中央首长，下至文化局长，无一不极力支持“高雅”音乐。可有几人知道，中国传统音乐最高雅的是古琴艺术。二十年后，还有几人能从丝竹合鸣、笙管合奏中领略审美真趣？“知音”一词原始含义中的悲壮与凄婉，至今依然。

飘在老城上京韵大鼓的腔调，随着坍塌的城池，消散在没有庇护的四野之中。那些不伦不类的“仿唐乐舞”充斥在各个文化古城的旅游点上。在西安，你只有自己个儿钻胡同，才能在自娱自乐的老头们唱的秦腔中领略一回真正的西北劲风。北京的“正觉胡同”里住着位90多岁的老人，每星期一晚上，来自京城各处的曲艺爱好者汇聚一堂，唱曲品韵。只有在这里，才能听到与古老的城池风格一致的传统艺术。地地道道、传统艺术的真声真韵，才是日益走向全球化、而心灵深处依然情系瑶琴的现代人最想看、最想听的东西。我们渴望听到的西安鼓乐，连一个乐社都找不到了。西安人，中国人，你心痛不心痛啊！

埃菲尔铁塔的圆盘上，每一方向都标出视野中各座建筑的名称、历史。那一座座耸立的教堂年龄令人肃然起敬。可是站到天安门上，除了尽览紫禁城里的一片金黄，再想抚摸着四壁城垣品味城市的传统格局，已是觅途不得、问津无门了。50年前，人们无谓地讨论，让现代人住在有暖气、有现代化的卫生间而外表保持原貌的建筑中，简直是白日梦，不可能。而法国人就是这样做的，可能不可能？巴黎的人口不少于北京，面积不小于北京，人家这么做出来了，你服不服。现代化的概念，已经不是你能用什么材料建起一堆大楼，而是你能不能用现代化的设施保护你的古老文化和传统特色。

北京人终于明白了，征旧砖、修长城、葺残壁。虽说亡羊补牢，意识终于变过来了，或者说，终于恢复正常的判断文化的能力了。当然，一个被人欺负了百余年的民族自强时，迫切想要焕然一新的蓝图或可体谅，但这理想毕竟反映了我们民族性中急功近利的弱点，不像法国人那样想得

远。保护环境，生态平衡，这些新观念日益深入人心，现在没人再生那般狂想，但这代价，太高了。

埃菲尔铁塔上的风，天安门城楼上的雨，令人浅醉，也令人深醒。

原载香港《大公报》2001年9月14日

默思钟声

站在欧洲任何一座城市的制高点，扑入眼帘的突出建筑总是造型各异的哥特式、巴洛克式的教堂。教堂所在地，基本上也就是城市生活的中心。这不禁使人思考到宗教在社会生活中曾经占据着怎样的重要位置，未曾在生活环境中沐浴神恩的人，身处“上帝之城”，才感受到宗教与艺术实在是一枚硬币的正反面，相连一体，密不可分。没有在教堂毗连的街道广场上行走过，就难以解读那些刺向苍穹的恢宏尖塔中回荡的和声。

莱登是座荷兰小城，众多的教堂却不以城小而简、而稀，依然数量密集，规模庞大，气派非凡。每隔一小时，教堂的钟楼上，就敲击出一组短小的乐句，城小距近，恍如耳畔。四通八达的荷兰运河，以水作舟，把盈盈轻波传导到城市的所有角落，为安静的小城平添生趣。那袅袅余韵，滑过水面后，才熄灭在涟漪中。钟声跳动在潮湿的街面上，穿过窗棂，落在你盘子中的面包上，让人生出宗教情怀无处不绕的温馨。清晨，推开窗叶，却正好遇上敲钟时间，恍惚间敞开门户，接进了摇着钟铃的天使。黄昏中，满城里“闻打暮天钟”的乐声，令人顿生安静的归宿感。

风车是荷兰风景的特色之一，我们踏进莱登一座风车博物馆。外观上不大的风车塔楼，实际上就是一座人家的住宅。底层是生活区，伙房、餐厅、卧室，全套的木制家具，红色方格的老式桌布，白底描蓝的青瓷挂盘，把室内装扮得古色古香。沿着狭窄的木楼梯一层层爬上去，就是磨房的机械工作间。机械装置，全部木制，简单的齿轮原理，在横竖大小的交互作用下，竟然传动出如此大的能量，它一天磨出的面，可供这座几万人

口小城的所有居民一日的面包用粮。一位美丽的磨房女，现场向游客们表演风车磨面的实况。虽然面前的磨房女，体格健壮，脸色通红，不似舒伯特声乐套曲《美丽的磨房女》中描写的纤弱村姑，但套曲中那轻盈跳跃的主题，依然随着风车的节奏，转进磨房。塔顶巨大的风车叶片，在宽敞的绿色草坛和宽阔的河道折弯处，缓缓摆动，把时光摇回中古的悠闲。

城市通衢，水泥铺就，沿河小街，依旧是老砖鳞砌。工人们在翻修街面碎砖，旧貌不改，精心地让它留在中世纪的古远情调中。抱着小提琴的乐师们，把优雅送进城市餐馆中。运河边到处停泊着小船，许多餐馆，设立船头。凉棚遮舷，桌台临水。衬底的河水潋滟，与天空的湛蓝，夹裹住中间色彩鲜艳的船篷。在涟漪上摇荡，边品冷饮，边品河景，一肚清凉。运河两岸，一间间造型不一、参差错落的小楼，有节奏地沿河蜿蜒，旖旎两岸。楼面敞开的宽窗大牖，飘出一缕淡雅窗帘，透出主人的品位。夜已深，风中夹着凉凉雨丝，我们却静临河旁，久不舍席。

人文学科的研究与写作中，阅历的丰富与视野的开阔，是一种用硬指标测量不出、却可以在字里行间感受得到的功力与秀气。亲身领略欧洲文化的独特风貌，与从书本上与电视片中理解一种文化判若天壤。我该庆幸自己早年学习音乐，在不允许通过文字传播西方文化的时代，却网开一面，允许西方乐器“洋为中用”，从而使我这一代人在政治大网妄图覆盖一切却总有盖不住的夹缝中，通过乐谱和音响，直触欧洲文化，感受到其中的宗教情感。音响传导的信息以及通过音响负载的感情，比之书本以及渗透在文字中的意识形态和观念偏见更贴近心灵。这些早年熏陶和亲身体验，在以后的学术研究乃至人生道路上，起到潜移默化的影响。一个在小提琴上品味过巴赫的《G 弦咏叹调》和舒伯特《圣母颂》的人，在了解民间信仰时，就会顺利地进入那一境界，正确地解读宗教仪式以及仪式音乐中寄托的深厚感情。

乘艇游览运河纵横交错如网的阿姆斯特丹。暮色渐浓，沿河楼群，放出盏盏灯光，装点着神秘。一栋老式餐厅的门口，点燃着粗大的蜡烛，令泛舟于古老河道中的现代人，蓦然回到与这烛影相联的时代。我们的生活

已经离不开通明的电灯，但谁又不渴望暂时憩息于烛光的温情与静穆之中，回忆自己如斯河水而逝的童年？

一个管弦乐队在运河边聚集的灯光中演奏着。高高低低、随处可见的教堂，又把晃晃钟声抛向夜空。它袭面而来，贯耳扑心，不禁在身临其鸣中，和着它的调子，在心弦上拉出 G 弦上的咏叹……

原载《音乐生活报》2002 年 6 月 21 日第 14 版

崇敬波恩

当一个地理名词不再只是一个地图上的概念时，走进“地图”的感觉就成为一件令人兴奋的事，尤其这个地理名词对于一个从小就熟悉而且无限向往的人来说。波恩——就是这样一个既是地理的、又是文化的；既是文化的、又是音乐的；既是陌生的、又是熟悉的名词。那里诞生了一位全世界有口皆碑的音乐家，他创作的音乐，纶起莱茵河的缕缕清风，吹走了全世界的沉闷。这条河道中的大涛，竟然涌进了全世界所有的河床，涤荡着整个自然的污秽。一条大河孕育出一种文明，一种文明孕育出一种语言，能够阅读这种语言的人，就应该俯身在这条河上，解读这种语言——那是展示人类精神生活中最丰富的情感地带——音乐。对于音乐家来说，莱茵河就是这样一条河。

贝多芬的故居是一座朴素的两层小楼，离宽阔的莱茵河只有几步之遥。或许坐在这座小楼上，在夜深人静时分，就能听辨莱茵河的涛声。狭窄平静的小街上，寥无人踪。不大的门扉，被精心地漆成绿色。就在这条僻静的小街中，诞生了贝多芬。顶层是贝多芬诞生的小屋，木制地板保持着原木样态，不像现代家庭中那类被裁剪得整整齐齐、因而失去了原木灵性的样式。故居中摆放着许多展品，有手稿、乐器、绘画，这些被来访的游客仔细观察过的同一展品，却可能引发出每一个朝拜者的不同感受。

从小到大，我从来没有产生过由衷地要向一位人物鞠躬的愿望，即使是在国葬大典上也是半出尊礼、半出强迫地潦草行事。可是伫立在贝多芬故居前，这种愿望却如此强烈地攫住了我的心。我站在这间没有任何家具

的小屋门口，毕恭毕敬地向贝多芬的半身胸像深深地鞠了一躬。

细细体验自己的心理，产生这种崇敬情感的原因，与其说是来自对贝多芬音乐的感知，不如说是来自一个特殊时代由贝多芬的音乐带给我们这代人的人生体验。这种特殊经历，赋予我们这代人对这位西方文化伟人心理感受的分量，远远超越了他的音乐本身。

我们成长在一个特殊时代，那是禁止所有渴望了解世界的年轻人从任何渠道得到希望得到滋养材料的时代，而禁忌又从生命的反弹中促生了压抑的强烈程度。于是我们便从一切可能的渠道超量地吸取哪怕是一星半点的思想材料，并在心中无限扩大了这一思想库藏中的原有内涵。这是只有在思想禁忌的时代才能领略的被压抑者反复咀嚼的领悟过程。作为一个学习西方乐器的少年人，我们无意间找到了一扇被封锁住一切渠道却难以堵塞的细小窗口，寻觅到了一个可以从中超量自我滋养的音源。音乐是一种没有概念的语言，是可以合理合法地在极端禁忌中难以被禁忌者封堵的语言。这种语言救了我们。

我们通过被查封的乐谱，在琴弦和键盘上如饥似渴地吸吮被千方百计禁止的西方文化。在"文革"抄家的混乱中，我偷偷藏下了一套贝多芬第三《英雄》交响乐的唱片。我与同习音乐、同龄同趣的朋友们无数次地欣赏它，无数次地咀嚼它，听的次数之多，以致它被完全磨平。当一种被封闭的音乐可以关起门来自由欣赏时，哪个爱乐者不会把自己唯一拥有的财富如数家珍地倒背如流？我们几乎都可以把这部交响乐全部背诵下来。

天不负人。奇怪的是，我竟然从一家没有被红卫兵光顾过的旧书店里买到了几本贝多芬交响乐的总谱。整套乐谱40元钱，对于7元钱就可以养活一个人一个月的年代来说，40元钱是个多大的数字。当我惴惴不安地向母亲汇报自己未加思索决定的行为时，节衣缩食、捉襟见肘的母亲，却并未因我偷偷乱花钱的"不检点"行为发火。这是一种以读书教子为己任、中国母亲的特有文化情结。她们可以忍受极度的贫穷，却渴望孩子们走一条不同于自己的道路，因而绝不阻止孩子们的求知愿望。当我在自己的小屋中偷偷翻读几本总谱时，面前的贫困世界也就消失了。我拥有了由这几

本总谱所代表、预示的辽阔的文化空间，虽然当时对于这一文化的了解还十分浅薄。一个拥有了超乎自己经济负担能力和社会禁忌的允许得来的意外财富，自由享受精神奢侈品的感觉，是什么语言可以形容的？

西方各种乐器的练习曲和教材，当时是决不允许公开印行的，当然也没有现代的复印设备可以复制。这种条件下，只能以手抄绘谱、晒版刻印的方式，私下流传。而哪一个人如果能够得到几本焚书劫后残留的旧谱，则是最幸运的事了。当时，几乎每一个拉小提琴以及学习各种乐器的年轻人，都有几本手抄乐谱。我认识的一位练习小提琴的朋友，竟然存有一千多页手抄的练习曲集、独奏曲集、协奏曲集。这些工工整整、密密麻麻摞在谱纸上的豆芽状音符，凝聚了一个充满幻想的少年多少辛苦的劳作和多少头脑中的梦幻，凝聚了一位位在狭小桌面上晨抄暝写、孜孜矻矻、迎送过暑去寒来的少年人心中燃烧的多少热情！

几百年前，年轻的巴赫从哥哥的手中偷出乐谱，一个符头、一条符干地手抄了几本乐谱。暴虐的哥哥发现后，将其付之一炬。倔强的巴赫，重头抄起。结果又是在劫难逃。乐谱是被焚烧了，巴赫却从冗繁的抄谱中，学会了写作赋格的技法。瓦格纳年轻时，也曾把贝多芬厚厚的《第九交响乐》，一个声部不缺、一个音符不漏地手抄了一遍，从中的收获和感触，则是仅仅依靠读谱，永远深入不到的。

我也有着同样经历。同街邻居有一本小提琴《开塞练习曲》，当时我是多么羡慕他的这笔“财富”，但我只能在他每天练完琴后的空余，借来抄写，而且必须在人家睡觉前归还。一天傍晚，大雪纷飞，我如期地站在他门前，焦急地等待他拉完最后一个音符。大概因为风雪交加，朋友认为，这样的天气，我是不会来了，就练习得特别长久。而我只能等待，不好意思敲门打断。待他出门如厕，才发现已经是浑身积霜的“雪人”。大概因为他看到了一幅难得一见的可怜景象，于是大发恻隐，允许我抄完全部乐谱再还给他。于是，我就加班加点，几天内把乐谱全部抄毕。回想起来，这是只有在如醉如痴、懵懵懂懂、酷爱某事而不计其余的少年时代才能做出的超乎寻常的举动，为此付出的忍耐力，是时过境迁后的自己也难

以相信的。

或许今天的人们，会同情这群处于20世纪却仍然无法获得印刷乐谱的孩子，不得不花费如此漫长的时间，毫无必要地去做一番重复劳动，然而，正是这种艰苦的学习过程，不但让他们学习到了西方的音乐理论，也炼就了坚韧的意志。当他们开始绘制自己的乐谱时，每一组垛在谱表上的音符，将填充多少集聚的热能?

所以说，我们对贝多芬的崇敬并非来自因为演奏《热情》奏鸣曲而产生的惊悸和感动，并非仅仅是叹服从一个人的头脑中产生出那么密集的乐思，而是源于这种音乐代表的某种反叛精神。当一种音乐格调和指向，出现在一个与其完全相反的时代背景中时，它给这一音乐的接受者产生的冲撞何止是音响本身。贝多芬，用音乐和思想滋养了我们这些成长在畸形时代的人，成为我们成长期真正意义上的思想导师。

我们在阴郁的天气中行走在莱茵河畔，宽阔河面上因流淌的河水而荡起的凉风，让我回忆起这些伤感苦涩又有几分甜蜜的往事。当今日的生活变得越来越“阔绰”，甚至可以有能力来到心仪以久的波恩旅游之时，心中却因为丢失了处于贫困中的纯真而若有所失。忧郁的天气似乎与过去熟悉的贝多芬蓬头散步时的画像中忧郁的表情一致，我们像那颗忧郁的心灵一样承受过时代压力，因其如此，他的每一条旋律才能唤起我们复杂的感情体验和强烈共鸣，他把这类复杂感情的体验描写到极致，以致人们觉得再也不会有人超越它。

有着这样的生活经历，我在贝多芬胸像前，才不由想起舒曼对同代人萧邦所说的那句著名而简单的话：“先生，请脱帽，向他致敬。”当然，也不由得遵从这话的指令，向他深深鞠躬。

原载《福建艺术》2004年第3期

寻求超越文化时空的对话

2004年2月9日我们搭乘国航CA933航班离京，于当地时间17点抵达巴黎戴高乐机场，夜宿在有“中国城”之称的巴黎“粤海饭店”。作为“中法互办文化年”活动中“中法文化年”重要项目之一，由中国音乐家协会和巴黎中国文化交流中心主办、中国艺术研究院和法国华商会协办的“中国古代乐器展”在巴黎展出。此前，“中国古代乐器展”已在法国蒙图瓦尔市的“音乐博物馆”举办了为期一个月的展览，现移展巴黎，是巡回展览的预定项目之一。

10日晚，在位于巴黎塞纳河畔的“中国文化中心”举行了“中国古代乐器展”隆重的开幕式。中国驻法国大使赵进军、法国“中国文化中心”主任侯湘华、中国文联书记处书记甘英烈、中国艺术研究院副院长张庆善、巴黎华商会会长卓旭光、蒙图瓦尔音乐博物馆馆长阿黛丽娜·普以及中国音乐家协会和中国艺术研究院的代表团成员，一同出席了开幕式。开幕式前，中央音乐学院的七人演奏小组，在这座昔日皇家贵戚的四层楼宇中，做了小型助兴演出，他们演奏的中国传统乐曲，为酒会平添了中国文化的浓郁氛围。出席开幕式的客人，大都是巴黎各界的华侨代表以及文化艺术界关心中国音乐文化的法国朋友。

开幕式上，赵进军大使、甘英烈书记、侯湘华主任，分别发表讲话。他们都对中国古代乐器第一次走向欧洲，与欧洲观众见面的意义给予高度评价。“中国文化中心”的工作人员介绍，自开展以来，法国观众络绎不绝，由中国艺术研究院音乐研究所编辑、介绍中国乐器的精美图册，也十

分畅销。

展出的一百余件乐器，包括了中国传统乐器的大部分品种。品类的繁复和样式的独特以及与西方乐器的明显差异，对西方观众造成的视觉冲击是显而易见的。在展厅中特意布置的聚光灯下，法国观众俯身细品的姿态中，我们观察着他们的惊诧。法国观众十分珍惜这批文物，没有人动手，尽管许多乐器摆放在可以触摸的、临时搭起的平台上。这是因为，蒙图瓦尔音乐博物馆馆长阿黛丽娜·普，特意亲自制作并从蒙图瓦尔带到巴黎的法文警示（贴挂在展厅门口）："请你只用眼睛触摸她们，不要动手！因为这些乐器像巴黎城一样古老。"

一位法国朋友观看古琴时寻问：这件乐器的发音孔在何处？当我们把古琴反转过来，解释隐藏在背后的称为"龙池""凤沼"的发音孔时，他惊异道：这与小提琴的发音孔处于音箱表面的设计完全不同。西方文化强调直述，中国文化讲究含蓄，这些基本的文化理念，体现在文化阐释的每一细节中，乃至乐器部件的设计暗喻和命名象征中。这是只有在与西方观众的对话中，才能让我们观察到长年浸染在自己的文化世界之中从而难于体察出自身特质的盲点。以小提琴为代表的西方拉弦乐器系列，与以古琴为代表的中国瑟、筝类弹弦乐器系列，不都体现着各自别出心裁的发音空位的设计理念吗？

虽然空间的距离相隔万里之遥，但我们可以在人类抒发情感的共同凭借物——乐器上，寻求超越文化时空的对话。中国乐器独特的式样和音色，可以沟通两种异质文化甚至在审美趣味上相互不同的接受者之间的情感。一旦进入音乐的审美王国，时空的距离，非但不会成为中西两种文化隔绝的障碍，甚至成为相互吸引所必需的文化基质条件。

12 日下午，我们带领由《人民日报》驻法国记者组织的外国记者团参观了乐器展。其后举行的记者招待会上，来自法新社、美国《纽约时报》、英国 BBC 广播公司、日本《朝日新闻》、巴黎中文《欧洲时报》等世界各大媒体的 30 余位记者，提出各种有趣的问题。他们对中国古代的音乐文化表现出浓厚的兴趣，尤其对唐宋时代的古琴，魏晋时期的铜鼓、汉代的錞

于，中国各式各样的鼓和各类少数民族的乐器，提出了许多疑问，问题涉及与中国乐器相关的诸多方面。如学习中国民族乐器的当代年轻人有多少，每年大陆的音乐学院可以招收多少学习民族器乐的学生等。当我们介绍到，许多铜制乐器，是在1958年“大炼钢铁”时，从即将化铜铁为灰烬的炉火边抢救下来时，他们对中国艺术研究院的研究人员，在50年前就具有文化遗产的保护意识十分敬佩。正是这种文化遗产的保护意识，使中国艺术研究院收藏了大量的古老乐器，而其中的许多品类，甚至在曾经流传的原产地已成绝响。许多记者提出，希望早日接到中国文化部门的邀请，亲身体验中国音乐文化。

13日晚，中国艺术研究院音乐研究所研究员乔建中和我，与三名演奏家配合，以现场表演和讲解并举的互动形式，向观众介绍了古琴、琵琶、二胡三件中国传统乐器的基本知识。当中国艺术研究院音乐研究所的林晨演奏古琴时，大厅里安静得落针可闻。一位法国朋友敏感地提出：从古琴的音响中，可以品味出这是一件纯粹意义上的中国传统乐器，而对在20世纪乐器改革中已经改变本来品性的琵琶，何以不能像古琴一样保持古老的音色提出了质疑。这种对古老的音乐文化应该保持其独特品格的审美标准和敏感的鉴赏能力，让我们体会到欧洲观众对传统文化价值判断的标准。这是我们站在埃菲尔铁塔上鸟瞰巴黎，被大片大片保持着独特样式、决不与时俱进的建筑式样，感叹北京业已消失的建筑原貌和文化式样时产生的同样感受。所以说，法国观众提出的质疑，并非是以西方人视角体察东方文化的挑剔，而是逐渐理性的人类，在步入全球经济一体化和民族文化多元化的时代具有的共识。

以农业文明和手工业为辅的中国社会，在未有任何准备的情况下，跌跌撞撞地进入了工业社会。在西方管弦乐器的衬映下，演奏着民族乐器却接受着西方教育的新音乐家纷纷感到窘迫，他们十分自愿地依照西方的葫芦，画中国的瓢。于是乎，在接受了西方的机械原理和音准理念的中国乐器上，音量增加了，音域加宽了，转调方便了，而味道却丧失了。可是，文化，音乐，不讲味道，还讲什么呢？检讨20世纪以来以西方乐器为坐标

进行的乐器改革风潮，不免令人思忖，这是不是一种在并未仔细品味自己文化的特有风格、在没有清醒思考的背景中过于仓促的盲目行为？遥想当年，乐器改革之盛，甚至连像杨荫浏这样对传统器乐文化有着深刻理解的学者，也难免跟着潮流，附和着“乐改”的声调。50多年过去了，民族乐器的风貌，变得中不中、洋不洋。亦步亦趋在别人后面的乐器性能，依然赶不上人家的方便。复制西方管弦乐队组建的大型民族乐团，既丧失了传统乐队的编制组合特色，又达不到别人的音响效果。当现代民族乐团浩浩荡荡地开进欧洲，演奏声势浩大的中国“交响乐”时，台下的听众却窃窃相问：“我们听的是中国音乐吗？”今天，当社会不断呼吁以母语为本进行国民教育之时，我们还能否找到依然会讲“母语”的乐器？

出席巴黎华商会举行的晚宴时，依然可以感受到这样的文化情结。这批离开家乡到异域开拓生活空间的商人，以中国人特有的勤奋积累起了令法国人惊异的财富。当他们有能力开拓自己的生活空间又念念不忘家乡文化时，最希望做的事，就是如何利用财力为中国文化的传播做些力所能及的事。身处异乡并不从事文化事业的中国人与留在大陆从事文化研究的学者意识到了同样的问题，一种文化应该保持自己古老的品格和特点，而不是与世界流行的文化样式趋同，因为，趋同就意味着把自己的特长湮没在别人的优势之中。

在巴黎期间，我们参观了卢浮宫博物馆、凡尔赛宫、巴黎圣母院、凯旋门、埃菲尔铁塔、巴黎歌剧院、法国军事学院、巴士底广场、议会大夏、三圣教堂、协和广场、香榭丽舍大街等名胜。欣赏有着独特品位的古老建筑难免发出的赞叹中，常常夹杂着如何保护自己文化遗产的忧叹，这大概是作为文化研究者永远放不下的情结。

原载《福建艺术》2004年第3期

维多利亚港畔的驰思

——写在香港中国乐器展之后

“香港中华艺术节”筹委会邀请中国艺术研究院音乐研究所与香港中文大学音乐系，于1999年10月19日至11月1日，在位于维多利亚港湾南侧的“香港大会堂”，举办了为期两周的中国传统乐器展览。主题定为“乐种——中国传统乐器的不同组合”，包括中国传统器乐品类中主要乐种的乐器：北方笙管乐、江南丝竹、福建南管、潮州大锣鼓、十番鼓与十番锣鼓、苗族芦笙、新疆木卡姆、藏传佛教法器、民俗曲艺锣鼓、文人与宫廷音乐。香港中文大学所藏“广东音乐”的乐器，以及该系复制的日本正仓院唐传乐器，也一并参展。香港斲琴世家“蔡福记”琴行的蔡易文先生，亦将祖传制品慷慨借饷。

虽然中国音乐研究所早有个颇具规模的乐器陈列室，但举办“外展”还是第一次。当我们把乐器按照乐种的组合集列一处、排放停当，当乐器在调好的灯光下色泽毕呈、旧姿焕然，当我们把60多幅乐社雅集的演奏图片，其中包括摄于50年代的西安鼓乐社那几幅“土得掉渣”的图像挂在展板上（展板背后是“香港大会堂”展厅从上到下三米高、无遮无掩的落地窗，可以通览维多利亚港湾里碧蓝而壮丽的海景，可谓窗枕碧流，目断千里），望着面前摄于陕北农家小院中的乐社演奏图，望着景象华丽的海湾，不免在两种文化景观造成得强烈反差间担忧起来：这批已有上百个年头的民间乐器，这些记录着20世纪传统社区生活的老照片，能够让衣着讲究、日日穿行于广厦华堂间的香港人驻足一停、瞩目一睹、侧耳一听吗？

这个几乎可说是由维多利亚港繁忙的航运中驮出来的现代化大都市，与黄土高原上的民间乐社，可以通过这一件件乐器上的一根根琴弦，串联沟通，产生共鸣吗？

按照香港式的风格，没有剪彩，没有仪式，展览就这样悄然拉开了帷幕。

当一批批中、小学的学生们，随同老师，像乘着海浪一样涌入展厅时，我们的担心已是多余了。敏感的音乐老师们，抓住时机，让学生们写参观有感，有了任务的学生们参观起来就有了更多的、永远解答不完的问题。如今香港居民的生活水平提高了，孩子们多有照相机。两个男孩各拿一部照相机，认真商量着从哪一角度才能拍下古琴全貌。对于两个身高还不如古琴长的孩子来说，这显然已不是摄影技术问题了。一个七岁左右的孩子怯生生地坐在古筝前，用手拨动琴弦，当琴弦在手下发出音响时，他几乎是跳了起来，飞身离座，扑进背后的妈妈怀中。然后推开妈妈，再次尝试初次体验的生命之弦的颤动。

作为久耽乐河的音乐家，我们似乎已经淡忘了刚刚踏入音乐殿堂时，初初从一件乐器上用自己的手拨出一组乐音时的惊喜，从这些第一次拨弄琴弦的孩子们惊喜的目光中，我再次体味着那愉快的单纯。

孩子们天生是闹动静的，当他们涌入展厅之时，也就是鼓声大作、琴弦并发、此起彼伏之时。我们展览小组的成员，都已人至中年，被热烈的气氛感染，常常徘徊在既怕他们弄坏乐器又舍不得扫孩子们兴的犹豫之间。

香港艺术节的组织者了解香港人。当看到孩子们在乐器前的开心劲，才悟到何以艺术节组委会的莫阮敬欢女士，坚持要让观众接触展品、弹奏乐器、而不像大陆习惯的那样用柜子把乐器与观众隔开的原因。只有如此，才能让观众真切了解语言永远说不清、非要亲自动手才有切身体会的乐器文化。

善捕时机的不单是中小学的音乐老师，展览主持人之一、香港中文大学音乐系余少华教授，也把大学生们的课堂搬到展厅。他为展览制作了十

几幅文图并茂的系列展板——“从香港看中国音乐”，成为展厅中最吸引人的一角。

我们注意到，许多观众已经不止来了一次了，有几位甚至来了四五次。他们多是中小学音乐教师，在展厅中一呆就是大半天。先给乐器拍照，记录说明文字，冲出照片后，再来校对。他们已成为我们的朋友，更有热心观众自愿为第一次来港的北京人导游观光。

步入展厅迎面排列的一堵编钟，最令观众瞩目。这是香港中文大学音乐系在湖北定做的曾侯乙编钟缩略的仿制品。几乎每个参观者都迫切地希望了解它，而且都忍不住自己执槌敲打一番。我们不免带着自豪的语气讲解此套中国古代“乐器之王”时，也看到观众们目光中发出同样的自豪。这种有着同一种评价标准的交感，让讲解变成一种愉悦的享受。

一对青年男女站在直径近一米、高则一米多的“扛房大鼓”面前，愕然地注视着这个庞然大物，而旁边则摆放着一个不足手掌大、也许是世界上最小的鼓。女孩悄声对男孩说：这小鼓是大鼓的仔（广东话：儿子）吧?!

许多观众反映，他们对少数民族的乐器闻所未闻。因此，他们对西南少数民族长短不一、管径不等的芦笙，久经岁月剥蚀的芒筒，维吾尔族木卡姆使用的、指板上像鱼鳞一样整齐排列品柱的弹拨乐器，表示出异样的兴趣。一位中年妇女甚至想自己试试，能否吹响藏传佛教所用的、长达三米的“筒钦”（大号筒）。展览小组带来80件小芦笙，起初还为销售犯愁，几天之中，便销售一空。看着孩子们吹芦笙时的天真表情和像孩子一样表情的父母们的兴奋劲，倒是后悔带少了。

一位年逾半百、移居加拿大多年的中国爱乐者，为了滞后一步没有抢到《中国音乐史图鉴》而不顾年龄与教养的大光其火。望着他的怒容，倒让我们这些卖书人欣喜异常，当然不是为了推销完带来的书，而是看到这类书引起海外华人的那股必欲占而享之的强劲儿！这难道不就是我们常言的“浪迹天涯，叶落归根”永远泯灭不掉的民族性？

萧梅熬了三个通宵赶制出来的半小时的录像片，日日播出，许多观

众，静坐放像厅，凝神观看，直至终片。起初还担心，忙碌的香港人哪里有工夫坐在这里看上半点钟，出乎意料得是，观众对此情有独钟。

我思忖着先前的偏颇……

当古老的笙管乐的清雅音响，在大厅中低回，或许因为久离北国之故，我突然被这音响莫名地感动着，泪眼朦胧地瞅着海湾中的薄雾……这种感动，既非悲伤，也非因为铺垫中积蓄的高潮。音乐就是如此，不需准备就能在一瞬间令你那象征心灵敏感度的肌肤炸满鸡皮。忙忙碌碌的城里人，不都在寻找一种离心灵最近的方式，一种可以呼唤自己回到故乡的音色，把漂泊的精神，栖息箫管，宁静片刻吗？莫非这就是这座城市里仍然活跃着一个个痴迷素丝的古琴琴社的原因？而古琴艺术，在产生的故乡已是音韵缈缈。早已解决了温饱、甚至早已万贯缠身的白领士绅，仍然不屑于西方式的消费样式而沉醉于这一最古老、最质朴的清娱之域。已经不再依靠琴艺维生因而不需在舞台上摇头抛发、以博青睐的琴人，在琴弦上品味的、体会的、感受的，仅仅是音响吗？或许这就是我们面对着这座现代都市时，希望在市声嚣嚣中寻求隐匿其中的那支旋律？

这是一座不一定符合西方人关于东方文化概念的东方城市，但这是一座一定符合东方人关于西方文化概念的西方化了的城市。寄居此城，问师求学，时近两载，默默体察城市中的文化风貌，一直试图在心底解读她的文化属性，却不期然地在展览中，抹去了浮在维多利亚海湾里那层轻逸的泡沫，窥见到隐藏在香港人心底的文化情结，感受到“民族性”这个大题目融到每一个生活细节中的样态。当然，西方式的生活方式毕竟已成为香港主流性的生活方式，但不管各层机构怎样把正式场合的着装定为西服，把正式公文定为英语，维多利亚港湾里的海风，并没有吹淡人们心底的文化情结，咖啡和马提尼酒的香郁，依然代替不了“饮早茶”！

在电车、火车、地铁上看到当地人与同步的北京人所阅读、关心的问题的大相径庭，更伴随混杂着大量英语的白话口音，拉开你与这座城市的文化距离，常常令从大陆来此游学的异乡人感到做“边缘人”的隔膜。但一触到同一文化母体，由两地现代生活的实际内容遮掩的古老文化情结，

便昭示出了同一底色。在吃穿住行方面拉开的距离，便被同一祖先耳濡心浸的同一种音色，神奇地弥合无间。

中国乐器特有音色传达的亲切情味，吸引着一批批观众驻足静观。他们禁不住操弓、握槌、执拨、抚弦、理丝、品竹……那根从两千年前就在中国人的音乐生活中用以寻找“知音”的琴弦，如今在这座被西方文化统治了一百年的城市中，依然唤回了铮铮共鸣！

立志要在京城建起第一座“中国乐器博物馆”的展览部主任萧梅，常常心中不平地说：为什么历史上第一次中国乐器展，是在这座才有百年历史的、大厦林立的维多利亚港湾的南岸，而非北方那座已经做了一千年帝都而且似乎也尊重古老文化的紫禁城、皇城根的临街？

或许正是这座用了百年历史，从草根文化一变而成金元帝国的城市，能够于世纪之末，转回头来，用自己强大的物质财富保护自己已经失去了的祖先文化。而我们那些日下恨不得把所有的“草根”都变成“金元”的百姓，无暇顾及这些也正在从他们身边悄然消失的祖先遗产。

在这座信息量、交流量迅速变更的国际化都市中，没有什么展览可以让整个社会甚至某一领域产生轰动，但我们记得那些踮着脚站在一幅幅图像下认真抄写说明的孩子，他们构成一幅古老文明与新生代相承相继的图景，也构成了我们两周间的串串记忆。或许记忆是非常有选择的因而也是十分唯心的，但我们难以忘记一位试击扬琴的小女孩对她母亲说“这声音真清脆”时的声调，那声调，像她手中的琴弦一样清脆洁亮。有了这成千上万的观众，作为主办者，我们便认为：为这次展览所付出的都值得！我们心中充满了那种默默做事才生来的、也许只发牢骚的人体会不到的——踏实和安慰。

原载《人民音乐》2000 年第 2 期

让我们来系紧这条琴弦

——写在中国乐器展览开展之际

中国乐器品类繁多，但在音乐实践中的组合方式却屈指可数。这些在漫长的历史长河中约定俗成的演奏组合，音乐界称之为“乐种”。所谓“乐种”，指的是这样一种雅集：它具有相对固定的乐器编配形式、具有一批固定的传统曲目、具有一代代师徒相承的乐师、并在当地拥有大批陶陶然乐乎其情味的热心听众。把概念落到实处，香港人熟悉的“广东音乐”就是典型的“乐种”。说到它的乐器组合，“五架头”与“硬弦软弓”配搭成的绮丽音色，天天钻过嘈杂的闹市，飘进千家万户。谈及它的固定曲目，《旱天雷》、《平湖秋月》，即便是那些醉心流行歌曲的“追星族”也能哼上几句。数道一下广东音乐的音乐家，远的严老烈、吕文成，近的余其伟，也算是大众口碑里耳熟能详的人物。至于热心听众，那可就绝不止广东、香港两地的原住民了。

这么一说，“乐种”也就不难理解了。无疑，乐种具有鲜明的地域性和民族性，江南水乡的“丝竹”、西陲竹寨的“芦笙”、西安城郊外的“铜器社”、丝路迷途中的“木卡姆”，再至浙东的“闹年锣鼓”，福建的“南管十音”，都以其独有的品貌，在民俗活动中，撩拨着当地人的心弦。

一方面，乐器组合遵循着和谐搭配的音响学原理。繁管急弦，击鼓筛锣，各造一境。那些音色相近的乐器品类，就在常年的结合中固定下来。于是乎，也就有了把夫妻相谐，喻为“琴瑟好合”，兄弟和睦，比作“埙篪和鸣”的美好比拟。另一方面，乐器组合也遵循着社会礼法的文化约

定。不用说古代宫廷的钟磬之乐，在编配数量、排列位置、甚至乐器制料上，有着森严等级。时至今日，许多地区，唢呐主奏的吹打班，可以在婚礼中尽情吐唱老百姓喜闻乐见的“俗腔俗调”，却决不能迈进寺院庙堂，参演由风格肃穆的“笙管乐种”主持的祭天敬神的庄严仪式。所以，了解中国传统乐器，不仅要单品独赏，还需从文人雅集、民间乐社的多种组合中，领略乐器文化的整体风貌。

为此，“香港中华艺术节”筹委会邀请中国艺术研究院音乐研究所与香港中文大学音乐系，于1999年10月19日至11月1日在“香港大会堂”举办为期两周的中国传统乐器展览。

主题定为“乐种——中国传统乐器的不同组合”的展览，包括了中国传统器乐品类中主要乐种的乐器：北方笙管乐、江南丝竹、福建南管、广东音乐、潮州大锣鼓、十番鼓与十番锣鼓、苗族芦笙、新疆木卡姆、藏传佛教法器、民俗曲艺锣鼓、文人与宫廷音乐。香港斵琴世家“蔡福记”琴行的蔡易文先生，亦将其手工制品慷慨相借，以飨观众。艺术节期间，“香港文化中心”展出的古代“中山国”墓的先秦编钟（河北省博物馆），更为这一主题平添一笔重彩。

中国艺术研究院音乐研究所是国家级的音乐研究机构，自20世纪50年代，以杨荫浏为代表的一批音乐学家，在足迹遍及全国的采风途中，收集珍藏全国各地、各民族的大量传统乐器。积50年之功，洋洋大观，数千件乐器贮存于该所，其中的大量藏品已随着文化生态的变化而永远的消失于它原有的民俗生活中，曾在昔日民间乐师手中奋然迸出心声的筝筝琴弦，如今期待着新的知音。

除了乐器外，展品还配有相应的图片。许多图片摄于50、60年代，照片上的主角——一代著名的民间乐师多已谢世，他们理丝操琴的音容笑貌凝固在略略发黄的历史镜框中。新近制作的音响、录像与激光光盘，则可把观众带入乐器文化的实地实景之中。实物与图片，都将有助于观众对传统乐器文化的了解。

香港中文大学音乐系主任陈永华教授谈道：去年音乐系在湖北购置了

一套以战国时期曾侯乙编钟为蓝本的编钟，安置在演奏厅，这里也是新生入学的考场。今年五月的新生入学口试中，出了一道并非有意发难的题：请回答这套乐器的名称是什么？陈教授感慨道："刚刚毕业的中学生几乎无人应答。这一方面反映出现今中小学生对中国古代的、传统的乐器缺乏了解的现状，另一方面也反映了社会教育机构在音乐文化普及工作领域的贫弱。这倒使我更加坚信，音乐系购置这套编钟的必要性！"

此次"中华艺术节"选择这一主题，以近物实器，让人可感可触地了解中国乐器，可谓普及的最好方法。当你驻足静观乐器，不妨抚弦一拂，执槌一击，或可箫鼓贯耳，胸次洞然。

乐器不单是一件发声的器物，本身还是一件凝聚着文化品貌的工艺品，制料、造型、比例、装饰、名称，都洋溢着中国式的审美特点，也传达着古代文化的丰富信息。河南舞阳贾湖发现的骨笛，以其制料宣告，已经在中州沃土下，静静地躺卧了八千年。换句话说：八千年前，中原祖先已经持着这排东方神笛，把第一支中国式的旋律吐送到那不再凄清的宇宙中！湖北曾侯乙编钟上刻铸的二千八百个铭文，则打开了一部青铜质地、充满理性的厚重乐书。这些乐器一次次改写中国音乐发展史的记录，也一次次改写全世界对中国音乐文化的认识。于千禧之际，回首乐坛广阔的历史时空：钟磬乐悬、竽瑟狂会、鼓吹仪仗、威风锣鼓……我们的祖先曾创造了这么多的乐器品类，也创造了这样多的乐器组合形式，不同的音色组合，表达过一代代音乐家的无尽乐思！

然而，百余年的西风东渐，使那根张在传统琴板上的琴弦渐渐松弛了，为此中国艺术研究院音乐研究所，为筹建中国第一座音乐博物馆而奔走呼号，他们不忍让那根传统的琴弦，断在当代。让我们来系紧这条琴弦，她连结着过去，牵扯着当今，又伸向未来……

原载《1999年"香港中华艺术节"说明书》

第三批“人类口头与非物质遗产代表作”评审纪事

第三批“人类口头与非物质遗产代表作”评审委员会评审会议及“宣布庆典”于2005年11月20日至25日在法国巴黎的联合国教科文组织总部召开，我国独立申报的“中国新疆木卡姆艺术”、中国与蒙古国联合申报的“乌日汀多——蒙古传统长调”获得通过，成为我国继第一批“昆曲艺术”、第二批“古琴艺术”之后新的“人类口头与非物质遗产代表作”。

11月25日上午10点，宣布庆典仪式在联合国教科文组织总部11号会议大厅召开。各国常驻联合国教科文组织大使（许多人的身份是驻法国使馆与教科文组织的双重大使）以及世界驻巴黎各大媒体的记者，出席了场面隆重的庆典仪式。大厅里座无虚席，评审委员会委员被安排在正中的前排就座，两厢就座的是各国大使，中间过道被各电视台的摄像机塞得难以通行，两边贴墙的过道也站满了教科文组织秘书处的工作人员。

联合国教科文组织非物质遗产处处长施密斯先生主持了会议，“代表作评审委员会”主席、约旦公主贝丝玛·本特·塔拉首先介绍了评审工作的过程。然后由总干事松浦晃一郎先生，在主席台上一项项宣布43项新的“代表作”。他每宣布一项“代表作”的名称，背后的大屏幕就播出该项“代表作”一分钟的录像介绍。播放过程中，施密斯先生同时宣读评审委员会的评语。获得“代表作”的各国大使依次走上主席台，在热烈的掌声中接受松浦晃一郎颁发的“代表作”证书。各国大使都为自己的民族文化能够获得这项殊荣而充满自豪，俄罗斯甚至派出了五人代表团，身着民族

服装，同时走向主席台。他们高举证书，并把带来的国家礼品赠送给教科文组织。

因为宣布顺序是按英文字母排列，事先谁也不知道哪个国家的项目获得最后通过因而渴望听到最终宣布，在应该宣布意大利的项目时，难以掩饰自己民族感情的松浦晃一郎却提前一个字母念出了日本“歌舞伎”的名称，引来全场的一片欢笑。可见人类对自己民族的感情是本该公平的国际职务也难以掩饰的一种无意识本能。因此，当我国常驻联合国代表团副代表马燕生先生（常驻团大使回国述职），代表中国领取证书时，我也抑制不住自己的感情。坐在我后排的“国际非政府组织”代表、来自美国的著名民族音乐学家安东尼·西格，伸手相握，表示祝贺，也示意我可以平静了。马燕生先生也兴奋地告诉我，会后各国大使纷纷向他表示祝贺，友好地开玩笑：“今天中国人怎么两次走上了领奖台！”

此前四天的评审工作，在联合国教科文组织总部10号会议厅举行。大厅中央墙面上饰有“联合国教科文组织”（UNESCO）的标志，巨大的圆形会议桌，显示出国际会议的公平与庄严气象。这次的评审委员会由选自各国的18位评委组成。按照惯例，国际评审委员会成员每四年任命一次，每次改选中，保留一半老评委，增加一半新评委。我就是这次改选中新增的国际评委，第一次代表中国承担这一光荣而庄严的使命。

评审委员会秘书处提前开通了一个只向评委开放的特殊网站（凭密码进入），并通过电子邮件和邮寄方式向所有评委发放了全部68项申报书的提要（评审工作中撤除了四项，最后参评64项），以及由国际“非政府组织”（国际哲学与社会科学研究理事会、国际社会科学研究理事会、国际音乐理事会、国际戏剧理事会、国际博物馆理事会）提交的评价报告，使评委们于会议之前审阅全部申报材料。除文字材料外，每位评委也同时收到各申报项目的十分钟录像光盘，以便对其有更加直观的感受。但在会议室中，每位评委面前还是堆积了近一尺高的文件。文件按英文字母排列，巨大的文件阅读量，使每个评委眉头紧锁。

评审工作的程序是：先播放每项申报材料中十分钟的录像片，再对申

报书中存在的问题进行充分讨论。评委大都是对某些社会科学和艺术领域进行过长期调查和研究的专家学者，具有文化人类学等方面的知识积累，熟悉这一领域的常用术语，因而交流较为畅通。西方学术传统中对概念的辩论十分严格，我与同是来自东方的日本评委，常常感到这种马拉松式的讨论过于冗长。我们交流时，他对我说：许多问题在我们东方人看来十分简单，可以马上决定，但西方学者却要花几十分钟甚至一小时进行辩论。虽然评委来自不同的大洲，但多数人的教育背景却是美国或英国，因而大都遵循着西方化的学术传统和规范，所以对许多细小问题的质疑十分尖锐。评委必须遵循颁发的《评委守则》，其中最重要的是，在评审自己国家的项目时，该国评委必须离场回避，以示公平。

根据联合国教科文组织《非物质遗产代表作申报书编写指南》，鼓励两国以上联合申报，这类项目可以不占一国只能报一项的规定名额，所以，我国与蒙古国联合申报的“乌日汀多——蒙古传统长调”获得通过的可能性较大，而这也是我国与邻国第一次联合申报，既反映出我国政府与邻国在文化交往方面平等共处、共同发展的友好态度，也反映了这次申报与以往不同的更加国际化的特点。中国艺术研究院张庆善副院长亲自赴蒙古国，协商两国共同申报的各项事宜，并邀请蒙古国代表团到北京和内蒙古，协商具体工作程序。这些极为具体细致的工作，为两国共同申报的成功奠定了坚实基础。

但这次提交的“中国新疆木卡姆艺术”项目，却面临较大困难。因为此前批准的第二批“代表作”项目中，已经有了“阿塞拜疆木卡姆”、“伊拉克木卡姆”、乌兹别克斯坦和塔吉克斯坦两国联合申报的“沙士木卡姆”（意为“六个木卡姆”，与中国新疆“十二木卡姆”的命名相似）三个相同的木卡姆项目，而这次的申报项目中还有土耳其的“苏非派修士仪式”，所用音乐也是木卡姆。这就使我们申报的木卡姆项目面对《申报指南》中强调的“非物质遗产”必须具有“唯一性”标准的挑战。

为了应对这种挑战，中国政府和各级文化部门都做了大量的细致工作。负责组织申报工作的中国艺术研究院，举行了多次专家论证会，中国

艺术研究院王文章院长、张庆善副院长，对我们应该在此项申报工作中的优势及学术价值，与专家们进行过缜密论证，制定出在评审委员会范围内有效阐释自己文化遗产特殊价值的具体陈述原则。中国是个多民族国家，中华文明是由各族人民共同创造的，第一、二批代表作，都是汉族艺术品种，这次申报两个少数民族艺术品种的意义，就在于我国政府和学术界意欲强调中国文化多元化的愿望。新疆维吾尔自治区和内蒙古自治区是我国境内两个最大的民族聚居区，维吾尔族和蒙古族的艺术是中国传统文化中不可缺少的组成部分，也是传统文化中最丰富多彩的部分。除了充分阐明中国新疆木卡姆艺术是一种集“歌、舞、乐”于一体、带有中国特点的大型综合艺术品种的独特性，还必须指出它是世界范围中木卡姆艺术品种中流布最广的区域，如果不能进入“代表作”，就不能反映木卡姆这项遍布东亚、中东、北非地区的艺术品种在世界范围内保护的完整性。鉴于兄弟民族艺术在中国文化格局中具有的特殊意义以及我国政府对各民族文化的高度重视，我们应该让评委们了解申报这一项目对中国的意义以及国际意义。

正是这样的申述原则，打动了国际评委们。总干事松浦晃一郎先生于巴黎的宣布庆典之后，旋即飞到中国，在北京亲自向文化部孙家正部长颁发了证书，可见他对中国政府在非物质文化遗产保护工作方面的满意程度。

中国艺术研究院一直承担着我国“人类口头与非物质遗产代表作”的申报工作，在过去的五年中，成功地组织了申报“昆曲艺术”和“古琴艺术”两项“非物质遗产代表作”的工作，并使这项工作逐渐引起全国公众和媒体的广泛关注，也使“非物质遗产”这个词，在短短的五年间成为大家熟悉的概念。如果说前两次申报“昆曲”、“古琴”项目时尚没有引起国内各级政府部门和公众的广泛重视，那么到了第三批申报时，这一与故宫、长城等“物质文化遗产”相对应的文化范畴和相应理念，已经深入人心。各级地方政府和文化部门都为能够具有一项世界性的文化遗产作为地方的荣耀，而把此项工作当作大事，给予了大力支持。

新疆维吾尔自治区和内蒙古自治区政府，都对这次的申报工作给予高度重视。两地文化厅与艺术研究所的同志与中国艺术研究院的专家学者，一同参与了申报书的撰写、修订和录像片的拍摄、剪辑工作。因为知道前批“代表作”中已有木卡姆项目，必须在文本和录像片中展示中国新疆木卡姆的特点，背水一战的情况下，以十倍的认真对待各项准备工作。正是由于两项申报片的拍摄质量，播放完时才没有受到挑剔的评委们的为难。来自斐济的评委埃匹利·胡奥玹对我说：“我一直以为中国人是个理性的民族，没想到中国人能歌善舞，是个如此浪漫的民族。”埃及评委艾哈莫德·莫斯竖着大拇指对我说：“你们的申报片，既有艺术性，也有学术内涵，能够打动人。”

看完各国提交的所有申报片后，我也感到，由于社会主义制度可以集中力量做大事的优势，使我们能够从广阔的视域空间，用宏大深厚的文化气象，反映我国各族人民文化品性的不同侧面，因而气象万千，夺人心魄。而许多国家申报片的制作，只是交给一家研究单位或电影厂，没有大量资料积累的基础和可以筛选的余地，难免画面单调，甚至仅仅集中了一些图片，因此就不像我们，集中了从中央到地方各类专家学者的智慧，充分反映出了自己文化样态的丰富面貌。回想我们制作申报片的那些日日夜夜的反复推敲，一分一秒地争论每个镜头的动人独特之处，真是感到天道酬勤，不枉费了那些工夫。申报片宣传了我们的民族文化，因此受到评委们的高度评价。

对第三批“代表作”项目中韩国申报的“江陵端午祭”，国内媒体曾有许多议论。其实，与此相似的还有柬埔寨申报的“高棉皮影戏及剧场”。两个国家提交的申报书中都明确写到，这些社会习俗和艺术品种受到中国文化影响。别人在自己的文化遗产申报书中堂堂正正地写明这一艺术品种和文化习俗源自中国，而我们却不容别人为保护了这些非物质遗产而自豪，这是一种不应有的态度。国家的概念是个在历史中逐渐形成的现代性观念，文化圈的划定范围与国家边界，既有相和之处，也有不相重之处。前者是在历史文化的发展中自然形成的，后者则是近代以来通过国际法规

定的。中国文化在历史上对周边国家的影响是不争事实，中国在历史上接受了别国文化的影响也是不争事实。这次不丹申报的“达麦兹的鼓伴奏面具舞”与我国接壤的西藏地区的藏戏艺术如出一辙，而越南申报的“越南中部高地的铜锣乐器文化”也与我国广西、云南地区的铜鼓文化血脉相通。中国在历史上受东南亚地区佛教文化的影响十分巨大，这些文化基因已经融入到中国人的日常生活习俗中，源流难辨，也无须分辨。中国的风俗在相邻友邦得到传播、保存、保护并被视之为珍宝，是传扬了中华民族的古老文明，这是值得我们自豪的事。中国人应该具有大国气量，鼓励周边的国家和民族保护这些历史文化遗产，扩大中国文明在世界文化格局中的影响。这种影响，是我与许多评委接触时，他们大都可以用中文说“你好”，让我既觉吃惊又觉自豪的突出感受。如果没有中国近几十年来经济发展带来的综合国力的强盛，如果没有别人对中国丰厚的历史文化的尊重，就不会听到这么多人学说中文和感受他们意欲了解中国的愿望。

申报成功只是保护中国非物质遗产的开始，每年联合国教科文组织都要检查被批申报项目的保护的落实情况。这次会议材料中就有一份对第二批“代表作”实施情况十分详尽的分析报告。其中提及的许多不足之处，如建立被保护项目的博物馆等等，我们也尚未做到。如果我国能够尽早建立“非物质文化遗产博物馆”，必将对这些艺术品种的系统保护，起到积极作用。

作为一名学者，能够以国际评委的身份出席会议，代表中国为自己国家和民族的非物质文化遗产的保护和发扬参与国际事务，是我永远引以为荣的。全部议程结束后的第二天，巴黎漫天飞雪，而在我的心境中，它却是“忽如一夜春风来，千树万树梨花开。”

原载《人民音乐》2006年第1期，

转载《中国非物质文化遗产》2006年第1期

从东京到索菲亚

——联合国教科文组织“政府间委员会”

继2007年6月在中国成都召开的联合国教科文组织保护非物质文化遗产“政府间委员会第一次特别会议”· 后，“第二次政府间委员会”于2007年9月3日至7日在日本“东京交流中心”召开，接下来，2008年2月18日至22日又在保加利亚首都索菲亚“文化中心”召开了“政府间委员会第三次特别会议”。

两国政府对此都十分重视。在东京，日本文部省教育部部长、外交部副部长出席了开幕式。在索菲亚，保加利亚总统乔治·帕万诺夫（致欢迎辞）、文化部长斯特凡·塔奈鲁夫、科学院院长尼古拉·萨博提诺夫出席了开幕式。教科文组织大会主席穆萨·哈桑、总干事松浦晃一郎、文化助理总干事李微丽、执行主席约瑟夫·哈依等嘉宾，部分常驻联合国教科文组织大使、70多个国家和“非政府组织”的300多位代表以及媒体记者分别出席了两地的会议。

按照中国成都会议形成的惯例，日本外相主持了招待酒会，其中穿插了日本传统歌舞的表演。保加利亚文化部部长也在“国家歌剧院”举行音乐会和招待酒会，表演保加利亚传统歌舞。

“政府间委员会”由24个国家的代表团组成，成员国从当时79个加入《非物质文化遗产公约》的国家中产生，任期一届，轮换改选。中国成为第一批委员会成员，肩负着制定一系列章程的责任。根据国际惯例，会议主席分别由东道主日本和保加利亚担任。

两次会议，议程紧张。主要议定新的“非物质文化遗产代表作名录”和“急需保护的非物质文化遗产名录”如何申报的《执行草案》和相关法规。秘书处在教科文网站上提前公布了将要讨论的各项文件。虽然会议材料袋中的文件人手一份，但代表手上大都有了预先从网站上下载的文件。工作程序是，主席请秘书处处长施密斯把需要讨论、经由秘书处草拟的条例通读一遍，如无异议，主席宣布通过，如有异议，马上就此展开讨论。实际上，马上通过的条款几乎没有。秘书处根据各国代表提出的意见，对大部分条款进行修改或重写，许多细节，翻来覆去，遣词用语，字斟句酌。主席台上方，悬挂着两块投影屏幕。英文、法文，各占一边。文本修订，即刻投影。高素质的秘书们，马上把代表提出的问题概括录入。代表们看着投影，修改语句，七嘴八舌，直到满意为止。最后由主席敲槌拍板。虽然概念辩论不免冗长，但可以看到代表们一丝不苟的认真态度，也可以看到一个概念在当前的学术语境和国际性法规中被逐渐认识和厘定的过程。

无须说，概念变化最大的恐怕就是“非遗”项目的名称了。从过去的“人类口头和非物质遗产代表作”（Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity）变为“非物质文化遗产代表作名录”（List of Representative Intangible Cultural Heritage of Humanity），删除了“口头”，加入了“文化”，修正了“代表作”（英文）。何以产生这种修改？这确实反映了学术界认知程度不断加深的过程。西方研究者开始研究“非欧文化”时，首先采用了“口头”（oral）文化的概念。无须说，这一概念含有早期西方人类学以有无文字判断一种文化价值“高低”的偏见和标准。虽然“口头”一词在一定程度上体现了民间传承的特征，但其中的歧视成分显而易见。且不管这一概念在历史应用过程中逐渐淡化的趋势，就人类学早年把像中国这类文明古国归属到“口传文化”的划分，就是不了解中国文化的无知浅薄。当然，西方学术界很快认识到，中国文化的主体决不属于“口头传统”（oral traditional culture），而是文字十分发达且主要依靠文本传承的文化体系，口头传承只是精英文化之外的民间部分，即使是民间部分，仍然包含着强烈的书面色彩。“口头”的概念，根本不适合描述像中国这样具

有古老文字传统的文化体系。中国文化的许多品种，甚至早已脱离口头变为纯粹的书面艺术，如曾经属于口头和表演艺术的诗辞曲赋。再如中国传统音乐中的乐谱，一方面是有字为凭的书面记录，一方面是口传心授师徒相承，双镳并辔，缺一不可。所以把中国文化划为“口头传统”的历史早该寿终正寝了。

“代表作”一词在中文翻译上没有变化，但英文用词，由 masterpieces 变为 representative。masterpieces，有“经典”“典雅”之意。但“非物质文化遗产”恰恰不是经典性的，而是普通老百姓的文化表达。representative 一词，意为“表达”，是一般意义上的“表达”，绝非典籍一样的经典表达。诸如此类的概念修订，反映了国际学术界对非物质文化遗产认识的不断深化。

成都会议上，在以中国、印度、韩国、日本、法国为代表的各国代表团的反对下，突破了各国申报项目一次一项的体例，但东京会议上，秘书处再次列入一国只能申报一项的条款。虽然已经把“非物质文化遗产代表作名录”与“急需保护的非物质文化遗产名录”分列，各国可以分报两项名录，但对于像中国、印度等具有古老文化传统与遗产丰富的国家，申报数目仍如杯水车薪。中国代表团王学先团长阐述道：“中国公布的《国家级非物质文化遗产名录》有 518 项，如果按照两年一项的申报顺序，我这辈子不知道看到几项能够列入《名录》。”中国代表团的意见得到许多代表团赞同，最后仍然维持成都会议申报数目不加限制的开放性规定。

按照惯例，每项申报书必须经过“非政府组织”（Non - government Organization 简称 NGO）审定，并提交评委会一份学术性评估报告。评估报告一般由了解该项专业的国际著名学者和专家撰写。所以，哪些组织列入“非政府组织”，有资格评审各国的申报书，就成为申报项目能否顺利通过的重要环节。由于西方国家有独立于政府财政支持之外、由各种基金会资助的“非政府组织”的传统，所以实际上，目前大部分“非政府组织”都在西方，东方国家大都没有这类组织。虽然社会制度不同，但我们必须让国际社会接受中国的国情。所谓“非政府组织”，就是能够保持知识话语

的独立性，中国的学术研究机构与西方的“非政府组织”具有同样的学术独立性，因此也具有同样平等的学术地位。我国代表团把中国艺术研究院作为中国的“非政府组织”提交到委员会，就是要使中国的学术机构在国际学术论坛上发挥作用。中国艺术研究院被认可为“非政府组织”，在以后的评审工作中，就具备了审查申报书的资格，成为国际性学术评估单位。这无疑对我国申报“非物质文化遗产名录”十分有利。

现在被国际社会普遍认可的非政府组织有：国际哲学与社会科学研究理事会、国际社会科学研究理事会、国际音乐理事会、国际戏剧理事会、国际博物馆理事会等。虽然中国的学术研究机构与西方意义上的非政府组织结构不同，但实际上发挥着同样的功能，我们对此必须给予充分阐发，不能以西方的模式套东方的国情。实际上，亚洲普遍存在这样的情况，即使像日本这样相当西方化的国家，也没有多少非政府组织，而像印度、阿拉伯地区等传统文化深厚的国家更是如此。

最重要的是，当代的学术理念已经发生了本质变化，“局内人”的文化现象为什么要让“局外人”评价？人类学领域早已经成为公理的观念，在现实的评价体系中却没有得到尊重。成都会议和东京会议上，我国代表团都坚持了“文化持有人”具有“文化话语权”的立场，这种立场和态度的学术意义，就是开辟让西方接受东方话语权的新模式。从这个意义上讲，这就不是一个我们有没有“非政府组织”的问题，而是文化持有人有没有资格自我评价，而且这种评价是否可以成为国际标准的问题。甚至可以说，在非物质文化遗产领域，东方国家的学术机构更具有评价资格，那种只有局外人而且是西方局外人把持评价体系的时代应当结束了。我们意识到，新的评价标准的贯彻执行将意味着一个新时代的到来。

教科文组织对什么单位可以提请成为非政府组织有一系列要求，如从事五年以上的“非遗”工作之类，这些对于中国艺术研究院来讲都早已达标。中国政府和许多东方国家提交本国的非政府组织，就是对以往教科文组织过多依赖西方国家的专家和非政府组织的情况“掺沙子”，因此中国代表团在会议上提请委员会和秘书处考虑非政府组织的区域代表性和

比例。

作为中国艺术界的权威研究机构，中国艺术研究院具有50余年的学术史，数百名致力于各个艺术门类研究的专家学者汇聚一堂的情况，在全世界也是少有的。过去数年间，它承担而且成功地组织了“昆曲”、“古琴艺术”、“新疆木卡姆艺术”、“蒙古传统长调”的申报工作，并以一系列卓有成效的行动使保护非物质文化遗产的观念深入人心。因此中国艺术研究院被列为国际学术评价组织之中是理所当然的事。从东京会议的提议到索菲亚会议的确认，可以看到国际组织对中国艺术研究院的信任，这种信任既包含了对一个学术机构学者群体的肯定和认可，更包含了对其在非物质文化遗产保护方面发挥更大国际影响和作用的希冀。

写于2008年

随想曲



琵琶的逝落

韩起祥一度是陕北民间说书艺人的代表。他具有一种把故事讲得深入人心、引人入胜的能力，使故事高潮迭起、人物栩栩如生的控制能力，情感表达上与普通大众沟通的能力，这些在乡村娱乐中绝对吸引人的能力，满足了当地民众的期待。讲故事是他的综合功力中的强项，他充分利用了自己的强项，把新故事编排得有声有色。

韩起祥演唱陕北说书时，采用大三弦伴奏。原来陕北说书流行着两种伴奏形式，一是琵琶，一是三弦。从音响效果方面讲，大三弦音量洪大，气势赳赳。琵琶音响文弱，情味儒雅。前者粗声大气，后者细声细气。一雅一俗，一弱一强。这音响上的强势与弱势似乎注定成为它们在弱肉强食的现实竞争中的定性依据。毫无疑问，说新书、唱新事、颂新世，需要气势磅礴，需要音量盖世，三弦自然首当其选。情味儒雅的琵琶，自然冷落一旁。

需要特别提及的是，陕北说书采用的琵琶演奏方式，保持着一种较少被音乐史提及的最古老的形式——坐持横抱。唐五代《韩熙载夜宴图》画下来的方式就是这种。唐代壁画中最常出现的图像是横抱琵琶，席地而坐。坐在凳子上的图像，一是《韩熙载夜宴图》，二是《唐宫图》。两幅图像明确画出坐凳。可见，唐代已经出现了坐在椅子上横弹琵琶的演奏形式，但又不是后世立坐竖弹的姿态。流传到20世纪，保持这种古老弹姿的地区和乐种，一是福建南音，二是陕北说书。

不幸的是，因为韩起祥的政治地位，在他举办的一系列盲艺人学习班

的推广中，几乎所有的陕北说书艺人全部改弹三弦。古老的横抱琵琶，从此在该地渐渐消失。被当地说书艺人群体尊称为“韩师爷”的推广，导致了一种最古老演奏方式的消失。现在，只有福建南音还保留坐持横抱的古老弹姿。

破除迷信，匡正艺道，以国家的名义，以政府的名义，以新时代的名义，使韩起祥敢于向几百年来的迷信思想挑战，敢于“骂神仙”。他义无反顾、无所顾忌地咒骂了那些庇护着他的祖先和乡亲的各路神仙。这是他的勇气，也是他的天真，更是“新文化”的勇气，“新文化”的天真。几十年过去了，他创作的说书，没有继续流传。他反对的事情，以传统的名义，以中国的名义，得到了全面恢复。随着当今人们对“非物质文化遗产”的重新认识和重新解读，韩起祥唱出的破旧立新的音调，不再被社会认可，更不被他的老乡认可。他的同行依然像他生活的时代之前的样子到庙会说书，他的老乡依然像他生活的时代之前的样子到庙会听书。唱的段子和听的段子，还是那些他曾激烈反对过的讲述着“真善美”的老故事。他创作的那些不再对当下有影响的唱段，都像刮过去的风一样，与一段不太光彩的时代共同构成一段不怎么令人回味的历史。

只有一点，他的历史作用依然发挥着功效：再也没有艺人横抱着琵琶说书了！

这项技艺因为他的政治和艺术影响中断了，没有人延续只有一代一代师徒相传才能延续的技术。知道横抱琵琶历史价值的音乐家们，看到这种结果，心里都会像压了一块大石头那样不痛快。在那个吵吵嚷嚷“除旧布新”的时代，这个怀着一颗好心却办了一件不怎么好的事的说书艺人，对不起生他养他的地方文化，把一种流传了10个世纪的乐器演奏法，彻底送进了历史。我们在陕北的采访中，看到过那些落满尘土、断弦掉品的琵琶，它们已经沉默了30年。人们眼巴巴地瞅着丰富的历史变成了干巴巴的历史。

这是生活在我们身边、影响着说书艺术也影响着一个时代的杰出人物之一。《韩起祥传》当然显示了为优秀民间说书艺人树碑立传的必要性，

张扬了那个时代需要的精神，一位民间艺人对文艺事业深挚的情怀，主人翁顽强拼搏的人生经历与追求。作者自然充分肯定了他与挚爱的事业融为一体的一生，使人们了解到作为说书艺术领头人对这一事业发展的宏旨。

我们看到，一个代表着国家立场的人物，一旦成为国家形象的代言者，其行为以及这种行为造成的影响就不仅仅是他个人的问题了。他对于乐器的取舍，就是国家对“精华”“糟粕”的取舍；他对于说书内容的取舍，就是国家对新旧事物的取舍。时代需要一种强烈音响时，必须寻找一种与这一要求相匹配的乐器。如果一件乐器不能承担这一历史使命，就必然被淘汰。韩起祥是一个执行者，他甚至没有意识到自己的行为对他热爱的家乡文化可能意味的后果。

我们对尚不能理解的事物有过的激进态度和取舍行为，是否可以通过这个事件得到一点清醒呢？仅仅阅读一部感人的人物传记似乎看不出主人公对历史的影响是积极还是消极，只有把历史连续起来，才能看出一个人物对历史造成的影响到底是有益还是有害。

原载《中国文化报》2008年4月20日第1版

文化语境中的鼓语

篝火与月光，刺过祭坛前精神迷狂与躯体颤抖中的舞者，一个修长的身影，踏着节节亢奋的紧锣密鼓，拧绷屈伸。这是春之祭，也是死之舞。鼓声停顿了，人声停顿了。接下来的仪式，却是一幅残酷的画面。被选作牺牲的少女那胴体上的皮肤，被整体扒了下来，涂上圣油的人皮，将被加工成一张蒙覆鼓腔的鼓皮。按照原始思维的认知方式，鼓声通灵，鼓是向神灵祈愿的载体，而祈祷者的虔诚性是以牺牲物的纯洁性为前提的。于是，少女的玉肌凝肤，就成了富有弹性的鼓面，捶击出通达神灵的密语。这张以鲜活生命为载体的鼓皮上，跳动的何止是一个少女的心律，鼓槌下流泻的，更是她的恐惧呼喊和无奈叹息。

人类早年，的确有过这类残酷的“制作”乐器的工序。面对蒙着人皮的鼓面，人类学家怎能再怀疑，鼓不是一个活体，沉重的鼓声，诉说的不是一种深幽的语言。鼓腔里注入的是先民的生命以及生命力度中蕴含的强烈愿望和震撼人心的凄婉哀鸣。

今天，鼓腔上蒙覆的早已换为廉价的牛皮和蟒皮，但鼓声负载的语义，却并不因为人类的日渐理性而消歇。鼓槌打击在不同区域上，会因为鼓心、鼓边、鼓缘、鼓帮位置的不同与敲击者力度的变化，形成强弱、明暗、软硬、扬抑的对比，更何况还有“手如白雨点”、“一曲两杖清”的繁、松、急、慢的节奏差别。日益精细化了的鼓点，渐渐发展为一组组传达着不同讯号的语言，这就是使人类学家和音乐学家着迷的“鼓语”。鼓语不仅流传在非洲大地的部落之间，在中国，更因为与其他打击乐器组合搭配上的千变万化，渐渐发展为一套高度程式化和艺术化、在艺术中独领

风骚的“锣鼓”语言，中国的艺人甚至拆用“经典”一词，组成一个新的概念——“锣鼓经”。一句句、一段段、一套套的锣鼓牌子，可以把戏曲舞台上人物的表情、心态、行为、性格，刻画得惟妙惟肖。一击小锣的余韵中，中国人心领神会地理解了曹操暗藏玄机的心思；鼓锣铙钹“四击头”的一声合扣，又把血气方刚的年轻小生周瑜定格在一个亮相的潇洒之中；目中无人的楚霸王，哪一下台步不是踏在控制步履的锣鼓点上；《急急风》密密麻麻的击鼓筛锣，把窦娥的一腔冤情敲到了阴曹地府、帝宫天庭，摧落了飘撒九州的漫天飞雪；伴随着鼓板的秦腔、晋调、川剧、京韵，紧打慢唱的“苦音”“摇板”，摇出了庄户中老少爷们、媳妇老媪的一把鼻子一把泪。不用说，这锣鼓点子，是一下一下都打到了咱老百姓的心坎子上了！

一套响器，竟能激励出如此复杂的情感。试想一下，还有哪一类不用音符的乐器组合，能够唤起如此多样的情感体验？

有了这般经验的中国人，从来就坚信不疑，鼓语是一种表情丰富的语言。“一鼓作气”，能使一个泪眼汪汪的少年果敢地冲向刚刚杀死自己兄弟和战友的敌寇。“击鼓鸣冤”，壮了犹豫不决的平民百姓伸张正义的胆，包青天也在“击鼓升堂”“鸣锣开道”的吆喝中，显示了一派凛凛威严。每个中国人都晓得，没有锣鼓，没有唢呐，没有鞭炮，就没有过大年的感觉。这类动静，一齐出现在一方社区的上空，才能织成被中国人在几千年的风俗中认同的、标志着岁时节日的符号。节日里摆出两廊阵容的江南锣鼓、浙东锣鼓，《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》的套曲，模声仿味的细腻之处，真让人禁不住磕碰自己的上下牙。西北高原上数以千百计的鼓手，让“威风锣鼓”的坎坎之声“鼓乐喧天”；鼓槌上系着的红色绸带，伴着“鼓子秧歌”扭动的腰身，挥出了西北汉子和山东大汉的粗犷舞韵。新桃换旧符的“闹年锣鼓”，敲打出的是一方乡民的真心祈盼和满心欢悦。在春节的街衢上，汉语中的那几个常用词“鼓舞、鼓励、鼓动、鼓吹”，就不再是一个干巴巴的概念，那是一片语义明确的朗朗响韵。

无鼓不成乐，无乐不成俗。锣鼓越来越多地融入了中国百姓的日常生活。鼓变得平凡了。

说变得平凡了，并不是说不重要了，恰恰说明了它与日常生活的密切联系或者说参与日常生活的程度。文化人类学家从锣鼓参与的礼俗中，听辨着鼓语中的人文语境。骄阳下祈雨的腰鼓，阴霾中萨满的太平鼓，迎娶新娘的堂鼓，丧葬打鬼的神鼓，生产劳动中的薅草锣鼓，社火中竞渡龙舟上的劝力锣鼓，都揭示出各类打击乐器在人生大礼中扮演的角色和发挥的作用。至于各地民间音乐家打着手掌读唱锣鼓经的庄严表情以及舞铙击钹时的生命韵律，更是阐释了草民阶层对通神法器的敬畏。摔在鼓面上的汗珠子，滋孕着鼓皮上滚动的生生不息的鼓魂。

有了这等功能，中国人就开始精心打扮被祖先赋予生命的鼓的外表了。建鼓鼓座与鼓腔上雕着龙凤的繁复鼓篷，虎座凤架鼓夸张支架上的细描纹理，腰鼓外表围裹的素花鼓衣，村寨制高点上精美的鼓房，乃至寺庙中勾心斗角的高大鼓楼……

读着秒针赶路的现代人，不再需要“晨钟暮鼓”来报时了。穿过北京闹市中的“鼓楼大街”，那座全国最大的鼓楼仍在冬日大雾中的瞬息一瞥间，令人的思绪交错于时间的恍惚中。“尝闻昼鼓动欢情，及送离人恨鼓声”的诗曲意象，依然令“暮天空使别魂惊”的现代人驻足沉吟，回首于闷闷鼓声缭绕的古老情思之中。这是中国人的文化情结，集体记忆永远凝聚在“钟楼、鼓楼”的建筑形体以及必然使人联想到的、曾经声闻百里的浑响中。中国人就这样以中国的方式感应着自己的文化环境，感应着环境中的钟鼓，并以这样的方式表达着心声。

从这些意义上讲，锣鼓就不是一类单纯的响器了。它是一种文化，一套积淀着中国人的喜怒哀乐、被编织得井然有序的文化语言。这“鼓语”，或吼叫、或愤怒、或嬉笑、或欢跃，千变万化，亦庄亦谐，意趣无穷。这就是中国人在形制上或长、或短、或高、或扁、或蜂肚、或细腰、或象脚、或猴脑，在演奏方法上或捶击、或手拍、或摇甩、或指弹，各式各样的中国鼓上——洋溢的理念与浪漫。

原载《中国音乐教育》2003年第9期

感受南音

一个健康的民间社会和一种因地域偏离主流文化汇聚的大城市而相对独立发展的地方文化，常常会以“反应迟钝”纠正由于时代发展速度难免出现的浮躁偏急。经过“文革”的人，对这点体会得尤其真切。20世纪的各类运动，都把庙宇作为摧枯拉朽的对象，而当各地把旧时一方最值得自豪的那类景观独特的建筑群落以及聚集在这类建筑群落周围的文化氛围荡涤干净时，那些因为“迟钝”而未曾动过手脚的建筑群落，反而成为矫枉行动快捷的文化坐标。以南音文化为代表的泉州，已经在文化人的心目中，成为这种矫枉世界快节奏的文化坐标。

泉州南音社“郎君祭”仪式中，乐师们演奏乐曲的节奏之慢，简直就等于没有节奏。那种不靠卖弄演奏技术的玄虚，仅仅依靠细腻平淡营造情味的古典乐韵，在泉州依然站得住脚。乐师们对时尚的、以快为美的音乐，以不予理睬地反抗，表示出自己对待乡音的立场。南音人顽强地经营和固守在自己的天地中，毫不顾及年轻一代的不耐烦，这群坚持将传统风格贯穿到底的人，越来越引起文化界的关注。

一段时期，现代人趋之若鹜地追求着弥漫全球的快节奏，只有南音人艰难地苦撑着南音的缓慢和传统的陶醉。当把物质生活与精神生活混而不分的现代人开始品到现代节奏对人类精神世界的折磨和苦涩，因而开始追寻本土文化的清净之根时，才能体会到泉州人的文化素质在熬过那段“突飞猛进求发展”的时代浮躁后的精神意义。就这一点来讲，南音人是超前了，而不是落伍了。

泉州南音人的日常生活和我们没什么不同，他们走到大街上，像我们一样飞速地骗上自行车赶路，然而当他们抱起南琶，打起拍板，让铁观音的浓郁香飘茶座时，节奏马上回到了自己的世界。外乡人常常奇怪，为什么他们的艺术与他们所处的时代，或者说与他们看到的世界不一样。他们生活在快节奏的现实世界中，却可以固守在缓慢的世界中，不能不说，他们的精神世界并没有盲目地随着物质世界的变迁同步进入当今，最起码，在音乐的世界中，在文化的世界中，他们依然生活在自己的过去——那个每个人最终都需要的、抚慰理乱心躁的安宁的精神家园。南音人安静的、缓慢的世界已被嘈杂的快速度包围着，但他们依然强调着变化中的永恒，这使外乡人觉到了泉州人骨子里的坚强和定力。

观察泉州人，常会思考：这是一些长年奔波于各地的人群，他们不是那种几乎一辈子不离家乡、好像那里的树一样落地生根、永远不动的生活群落，而是满世界跑生意的群体（而且他们的世界是真正意义上的世界，远涉重洋，跨国逾境），但他们并没有因为眼界开阔而改变自己的文化情愫。如果我们在一个静如止水的地方社会发现一群固守传统的人，似乎还不难理解那里传统不变的原因，面对这些满世界跑的闽南人，简直难以理解他们何以如此固守传统的原因。然而，由于他们把对艺术的感受和表达托付于一组特殊的物质载体——南音的乐器，才使他们超越了自己的文化空间，达到了我们评价那些具有超越目光的思想家们才能达及的超凡脱俗的境界。或许只能用文化潜含的族群凝聚力和缘此而生的感悟力，才能解释南音人对生存空间和生存时间的超越。

在全球经济一体化、文化多元化的发展潮流中，泉州市政府清醒地意识到：一个地方之所以区别于另一地方的坐标，已经不再是20年前的评价指标——经济实力的高低（那是迟早要拉平的），而是独特的文化空间。中国人迟早都会享受同样的物质文明，但独特的只有地方文化。歌仔戏、梨园戏、高甲戏、布袋木偶、提线木偶、南音，这些只能在闽南才看得到的文化品种，才是这里永远吸引人的地方。

现代人再也没有耐心像宋代的石匠那样把一块块石头精雕细琢得如同

木制品一样建两座开元寺里的石塔了，即使现代的科技能力达到那样的水平并非难事。这座建筑，或者说这类文化景观背后潜含的信仰力量与精神气量，是支撑一个时代、一个地区艺术品格的基座。支撑着上述艺术品种生存繁衍于泉州的，不也是这种精神底蕴？这已经开始令那些没有自己独特文化式样（或者说被他们自己丢失了）而又渴望彰显一方声名的他乡人，投来羡慕的目光了。曾经穷得只剩下锅里汤的曲阜人，一旦谈起孔子，便立刻成为富翁。在外乡人惊诧目光中，他们喝上两口没有几滴油星的汤，再给你诌上两句《论语》。不是哪里都出了孔子的。同样，也不是哪里都有横抱南琶的南音社。某种意义上说，这个世界的节奏变得越快，南音的缓品慢奏才越具有价值，对比度的反差越强，越能吸引他乡的识音人和知音客。

泉州市政府的父母官们知道：一个地方政府在让一方百姓富裕起来的同时，还必须让一方百姓自豪起来！而让一方百姓自豪的并不是那类各地城镇都在逐渐长高的大厦，恰恰是翘檐的闽南民居以及那些不宽却别致的街面上流淌的南音；并不是那类随处可见的钢铁长桥，恰恰是晋江中石孔船墩的洛阳桥。随着时间推移，建筑石灰大厦和钢铁长桥的材料，会越来越便宜，而这些历史越来越久的文化景观，续绝品接于百世，兴稀迹加乎万国，日益彰显出它们的魅力。名胜遗留愈久，愈令人流连慨慕。这才是永远吸引海外游子归乡省亲、异乡游客纷至沓来的动力源。

文化的表现样式，无所谓“先进”与“落后”，唐诗、宋词、元曲、明清小唱，如同古希腊的雕塑和中世纪的教堂一样，有着“不可企及”的美。那些以社会形态和科技进步为背景、似乎硬邦邦的社会进化理论，至今无法解释这些艺术何以永远伫立高峰而使后人景仰的规律。

开元寺是泉州的象征之一。历史烟熏火燎，寺院的香火，却足足熄灭了小半个世纪。杏花疏影，反复枯荣，烟容雨态，来去阴晴。尊佛奉道的闽南人告诉我们，“文革”时的泉州领导人，以独特的智慧，把寺院变为市场，成为人们日常生活的有用场所，使那些心躁一时的年轻人无可奈何地放过了这座寺院。时过几十年，人们依然谈论着那位应天顺民、保护了

这座寺院的老市长。传统文化的许多景观，就是靠这样的普通民众和地方官员保护了下来。躁动消失了，双塔依然伫立在南海的朝阳中，而且越来越令泉州人自豪。当年那些处于天下嚣然无所归怀的年轻人，如今已是人逾中年了吧，矫正他们心态的，不就是历经千年繁华芰黄、否泰不惊的文化景观。那位仗大义以肃宇内的泉州市长，会像曾经居住在开元寺里的红衣法师李叔同一样，永远被后人纪念。

时逢十五，大殿中正做法事，僧人们的咏唱在寺院中回荡。法事结束，红色袈裟一眨眼飘满了寺院主殿的台阶上。雨后寺院，清清爽爽，春雨润木，自叶流根。近观双塔，不禁扣心气绝，人类在一件艺术品上所下的多年工夫以及只有这种多年工夫才令人生出的敬畏，让一种文化性格的坚实与沉重，触手可及。双塔并峙，默然相视，让心浮于事的人走过时，顷刻化解了人生欲念的轻浮。一座似乎毫无实用价值的石塔令人生出的精神镇定效用，就在这瞬息一瞥间，化为精神定剂，落肚生根。那些缭绕泉州城镇中的南音和满街铺面上摆设的功夫茶，不也在瞬息间生成了这等文化药剂般的效用吗？

大殿中吉祥鸟抱着的各种乐器，已经被音乐史家们反复引证。品着南音长大的建筑师们，没有因袭在墙壁上刻画飞天伎乐的老路，另辟蹊径，以带有独特地方色彩的方式，表现了同样的庄严主题。立柱上雕刻着不同宗教偶像的图案，显示着历史上曾经有过的文化交融的包容气度。这是力图避开西方的霸权话语系统而又不自我封闭、让本土文化表述在母语中自我呈现的现身图说。

一直想来亲近南音，却苦于无法接近它，因为它有一套与日常熟语颇有距离的独立话语系统。南音中频显的词汇和语音，令人生出属于另一个遥远时代和遥远国度文化的感觉，但闽南人精心地维护着它，而且一点一点地让外乡人接受它。如同南音乐谱有一套独特的谱字系统一样，泉州人小心翼翼地盯视着它，并早早把它们印刷了出来。西安鼓乐有一大堆手抄的工尺谱本，山西五台地区有一大堆手抄的工尺谱本，冀中地区也有一大堆手抄的工尺谱本，但只有闽南人把乐谱印刷出来。这说明，南音文化不

但具有一大堆历史上出现的手抄谱本，而且具有用现代方式保护传播的经济实力，这是其他地方乐种没有做到的，经济发展对一个地方乐种的保护，也由此可见。从这一仅见的现象中，又能感受到南音人的独领风骚。泉州市的文化主管部门把乐谱汇集成册，刊印面世，使人意识到不遗余力保护地方文化的见识和功夫。谈及在学校中开设南音课，让南音子弟量才操器，比肩进取的政策，更是让人欣悦的事。

大城市中的文化人，一直在为21世纪传统音乐及其未来走向勾画一幅衰落的、似乎合乎时代发展趋势的图景，但是，每当音乐家长期深入考察一个地区的传统社会时，就会发现，这种由社会进化论模式演绎出来的推论和判断绝对靠不住。许多人预言着传统音乐文化的衰落，从先秦的礼崩乐坏到当代的郑声乱雅，从未间断，那些几乎看不到希望的沮丧和挽歌，始终伴随着历史的凯旋之声。这种预言和忧虑也许承担了许多书斋中的知识分子的历史使命感，但也多少有些杞人忧天。走进闽南，从倾城而出的"踩街"仪式中，又分明感受着民间文化的活力，无论国家意识形态和体制机构怎样变化，一个健康的民间话语系统始终保持着那汪源头的活水。因为人生面对的基本问题——生老病死——永远不变。这是艺术的永恒主题，也是社区仪式的永恒主题，也是我们在不同的地方社会中永远都会发现传统艺术长存的道理。这一核心指向，生生不已，演化出不同的表达方式，但其基本理念却长存于世。

泉州人，千万别把你怀中横抱的南琶立起来！

原载《中华文化画报》2005年第4期。

转载于《泉晚日报》2005年7月7日第四版、14日第四版（连载）；

转载于《闽台歌谣》2006年第1期；

转载于泉州地方戏曲研究社编《泉州弦管名曲选编》，中国戏剧出版社，2005年；

转载于《泉州弦管史话》，中国戏剧出版社，2009年

找回真实——原生态

“民歌”这个自孔子编修《诗经》就开始口耳相传、不绝如缕地念叨了两千年的概念，这些年又焕发了非同一般的意义。它被一群来自穷乡僻壤的歌手，以一种并不陌生的表演一而再再而三地加以了重新阐释，也被整个媒体重新解读、整个社会重新咀嚼了一番。这群歌手，穿着自己的民族服装，无视“法纪”，走进了秩序井然的歌坛，对一向节制有度、软声款语的舞台，放开了嗓声——建立了20多年也维持了20多年“美声、民族、通俗”三足鼎立的歌坛秩序被颠覆了。“民歌”被冠以了“原生态”的形容词后，像被赋予魔法般的再生力，形成了一个声浪高过一个声浪的冲击，使央视第12届、第13届“青年歌手大奖赛”成为一个建立新概念、新理念的强力磁场，吸引了整个社会的目光。可以说，原生态已经成为当代歌坛开启新时代的起点。

其实，民歌和表演形式本身并未发生变化，变化发生在城市人的观念中，发生在21世纪开始富裕起来却觉得失落了什么的城市人的心底。音乐家都在反思：何以出现了把一件老得不能再老的民歌话题翻腾出来重新咀嚼一番的现象?

21世纪到来之前，忙着增加收入的国人顾不上停下匆匆的脚步听听祖先的谣歌，现在的情况发生了变化。看着城市中祖先留下的门庑宅堂被一栋栋清理出生活视野，物力殷阜、环顾家园的人，开始感到心疼了。中央电视台在恰当的时机推出了恰当的节目。他们选对了时间、选对了话题、选对了地点，因此瞬间成为社会焦点。

需要探讨的是：社会各界为什么会对一件音乐家觉得不会感兴趣的事感兴趣?

还真得找点理论说道说道。鲍德里亚建构的新世界被称为“美学时代”、“超真时代”，他展示了一个由迪斯尼、好莱坞这类庞大的跨国娱乐机构建立的、失去真实、美得让人难以置信的虚拟世界。审视周围，人们其实就生活在这样的虚拟世界中，每一个个体都被裹挟进由大众媒体左右的消费模式中。光盘录音、娱乐搞笑、购物指南、烹饪大全、婴儿护理、装修设计，社会提供了一套左右着我们必须如此行事的生活模式，而一种娱乐方式一旦塑造成型，人们就再也无法摆脱由这根“金箍棒”画定的圈圈。生活在圈圈中的人没有力量甚至不想有力量冲破虚拟模式！圈圈外的人倒可以轻而易举地打破清规戒律。

这些人来了！在这个意义上讲，我们甚至喜欢看到来自穷乡僻壤的歌手们的失败，因为他们为失败哭泣时流下了真实的眼泪。他们毫无掩饰对获奖的渴望，就像演唱时毫不顾及音量的控制一样。这淳朴打动了所有人！

舞台上没有了原生的真实，于是才有了试图找回真实世界、找回真情实感的愿望。这大概就是“原生态”民歌备受关注的原因。挣脱现成的音乐概念——被城市学院派改造过、被媒体定型化、格式化的演唱方式，还原民歌，还原生活，就是人们通过原生态歌唱与返璞归真观念的对接。整个社会对“原生态”一词的强烈反馈，折射了中国人对土地及农耕文化最隐秘的依恋。

中央电视台敢于在对自己的否定中建立新威信，敢于在主流媒体十余年间举行了11次几乎定型化的格局中添加新内容，敢于把一个学术界尚未定论的话题以活态的方式吸引了更多人的讨论，这勇气增加了收视率。央视点燃了一场“原生态风暴”。从“集体奖”到“个人奖”延续了一个半月的赛事，引发了同样时量的讨论。

网上的讨论话题是：对来自不同地区、不同民族、采用不同唱法、有着不同审美取向的歌手，采用什么标准来评判。需要一个标准，就是鲍德

里亚谈到的建立虚拟世界秩序的思维定式。世界秩序在考试制度、衣服定码、住房格局、交通规则等社会行为模式中步步加强，塑造了所有人的思维方式。如果没有统一标准，我们就惶恐不安，无着无落，找不找北。工业标准化时代养成的习惯，让人们再也不相信自己的判断。其实大家都希望艺术不要雷同，可是面对其中的技术部分，所有人又相信必须有个统一的评判标准。

相信自己的耳朵吧，它从来没有骗过我们!

城市文化确实出了问题! 源自生活的艺术一旦进入城市、进入学院、进入大雅之堂，艺术本该具有的生命力就失去了活力，变成一种模式、一种程式、一种唱法、一种谁也挣脱不了的条条框框。这大概就是包括音乐家在内的城里人应该反思的。

中国人终于醒悟了：一个不会唱自己家乡的歌、或者不会用自己家乡的唱法唱自己家乡歌的人，在世界文化格局中就没有鲜亮的文化身份。李斯特在《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》的评论中所说："难道谁要是掌握了新的词藻，谁就会丢掉自己的家乡话吗?"

原载《人民音乐》2008 年第 6 期

国歌的音色

在国家大典和国宾礼仪上，全世界形成了一套几乎没有例外的程式：升国旗、奏国歌。在这种场合下奏国歌的乐队，全世界也是如出一辙。成千上万的人站在那里听铜管乐队演奏的《义勇军进行曲》，根本不用说话，你就知道发生什么事了。我们的追问是，为什么全世界在20世纪的特定历史背景下不约而同地采纳了一组可能与一个民族的音乐传统八竿子打不着的乐队组合演奏象征着一个民族精神的国歌？下面是我在香港中文大学读书期间参加民族音乐学讨论课时写下的一段话。

> 香港同学问：如果用中国传统乐器演奏国歌是一种什么感觉？可不可以在香港回归那样重大的国家典礼上、在国旗冉冉升起、最高领导人庄严肃穆地行注目礼的场合，耳边响着二胡、唢呐？
>
> 我不觉一愣。是啊，我们已经在过去的一个世纪中习惯了用西方铜管乐队演奏国家仪式音乐的音响，为了国家尊严在香港回归时采用传统乐器，笙管笛箫，管弦铙钹，演奏国歌，到底是给中国人争了面子还是丢了面子？

时隔几年，我得到一个回答。2008年，我在韩国参加“富川世界非物质文化遗产博览会”，开幕式的舞台上演奏韩国国歌的真的就是民族乐队：伽倻琴、筚篥、奚琴、大笛。台下以市长为首的一班人马，全部穿着韩国传统服装，笔直地站在台前放声高歌。

面对着现实的回应，我把上段文字搬到这里重新思考。

如果在以前，我一定会在博览会开幕式上发笑，窃笑韩国人迂腐。但在今天，在整个世界都在为非物质文化遗产保护而忧心忡忡的背景下，我在现场却突然觉得异常感动，为韩国人的爱国主义精神而感动，就像每个中国人在首尔见到满路上跑的全是韩国汽车为韩国人执著的爱国行为而感动一样。从音响层面上讲，民族乐器演奏的韩国国歌肯定不如铜管乐器那样“给劲儿”，但人们会感到，民族乐器奏出的音响更有“韩国味”。奏国歌是现代礼俗，采用现代方式无可厚非，可执著地保持自己的文化传统的韩国人采用了自己的方式。为什么中国人觉得拿不出手、拿不出门、甚至嫌弃丢面子的民族乐器，韩国人在国家仪式中毫不怯弱、堂而皇之地搬演?

世界大同，铜管乐队畅行无阻，西方化、全球化的趋势从仪式现场的一角可见一斑。我们几乎不能允许奥运会升国旗的时候采用不同音色的民族乐器演奏各国国歌，这已经成为世界通例，人人接受，人人平等。世界变平了，符号统一了。

国礼仪式的整套“组合拳”，从什么时候开始风靡世界？早在19世纪初，集欧洲国家铜管乐器之大成的军乐队，就在拼接重组过程中经过了各民族感性与理性的对接，成为代表整个“西方形象”的经典之一，19世纪末的乐器“古典”与20世纪的科技“新贵”结为连理，挑战了各国历史传统的品味准则，模糊了各个民族的文化界限，坚持了世界大同的仪式功能。铜管乐队的风行很大程度上并不是有多少人认真解读过这种乐队音响本体的功能，多半来自对强大的西方军队从武器到战术、从服装到队列、从硬件到软件、一系列配套附件的效仿，其“普世价值”经过口传笔诵、身体力行、实践传播、反复征用、反复强化。与此同时，国歌的地域意义和民族意义被不断消解，民族特征、民族特点淡而化之，至少免不了被世界化解读的命运。

20世纪，中国乐坛上一股脑地刮了几乎持续了一个世纪的西洋乐器风，这是中国人对西方古典多声音乐的羡慕，对西方乐器现代化的崇拜，对西方作曲技术理论先进性的幻想，并同时构成中国人对传统音乐文化和

民间乐器缺乏信心的根本原因。中国音乐家希望自己的乐器响亮起来的愿望与中国人希望自己的声音响亮起来的愿望一样，成为几代音乐家不懈努力、不断追求、可以说是超出艺术追求之外的目标，终于演绎成一浪高过一浪的改造旧世界、改革旧乐器的运动。

《南方周末》（2009 年 4 月 30 日）登载的王思思《我们还有传统吗?》一文说到，她在印度尼赫鲁大学访问，时值“宿舍节”，所有学生都邀请朋友做客，其中一个节目是穿上本国传统服装展示民族文化。面对着中国学生找不到代表传统文化的服装的尴尬，印度朋友问：“那么你们在婚礼和过节的时候穿什么呢?”中国学生回答穿西服，面对世界服装出口第一大国的印度人糊涂了。他根本不知道民族服装早已淡出了中国人的日常生活，取而代之的是清一色的西式服装。中国人孜孜以求向世界展示的民族文化有多少已经淡出日常生活，成为记忆中的标本？目前，大概真得如王思思所言，只有在古装电影中才能见到想象中的“历史衣角”，成为一缕传统面貌的依稀记忆。

2007 年，在东京参加联合国教科文组织的国际会议，“日本国家博物馆”举办的政府官员出席的正式晚宴，日本的男性、女性都穿着和服，只有翻译和招待之类的低等职员身穿西服。这种场合也使我强烈地感到自己的文化身份无法在服装上表现出来的尴尬。如果试图让在场的那些几乎不怎么能够分辨得出日本人、韩国人、越南人、中国人的西方人明白我是中国人，让人家一眼便知，几乎不可能，而日本人、韩国人，轻而易举地做到了我们要张开嘴才能说清楚的事。一时间觉得，怎么竟然无法表达自己的民族身份或者说文化身份。在不需要语言解释的前提下，在人生的重大时刻，在国家仪式场合，必须在服装上体现约束自己行为的正装时，我们找不到自己！或者说，我们找不到中国！想想周边国家，印度、巴基斯坦、日本、朝鲜、韩国、越南，哪一个国家没有体现民族身份和文化传统的服装?

自五四运动以来，中国人遇到了一件麻烦事，应该继承的传统不是汉族传统，而是满族文化，毋庸置疑，在当时，这种因为历史屈辱而被包括满族人在内的所有中国人抛弃的文化，不可能再延续下去。但是，接下来

的后果是，中国人失去了服装上的外部特征。至今，比起汉族人要腰杆子硬的民族地区的年轻人，也在重蹈汉族人的覆辙，恨不得马上脱下民族服装，马不停蹄地换上西装、牛仔裤。我们当然理解时装的方便，但问题是，遇到重大的人生礼仪呢？结婚、春节、国礼、祭祀，我们究竟拿什么来展示自己是个中国人呢？

再回到民族乐器。如果在一个聚会上要求所有国家的人展示民族乐器的话，中国人好歹还能拿出自己的民族乐器来，虽然它们已相当程度地被西方模式改造过。这时候我们大概才感到保留自己乐器音色的重要性。

“二战”刚刚过后，日本失去了建立象征国家独立的军队的权力，甚至在美国统治下失去政府的独立性，于是，这个民族开始深深地忧虑怎样才能立足于世界。他们想到了文化。这时，日本人把唯一不能被侵略者夺走的文化放在了首位。于是，还在清理废墟的日本人用罐头盒制成三味线，弹起了日本民谣，还在恢复家园的时候，立法保护“无形文化财”。几十年过去了，日本人硬是让全世界接受了从“无形文化财”转译到英文、又从英文转译为各国文字的“非物质文化遗产”这个概念，日本人硬是让世界接受了和服、樱花、相扑。说起来，按照东方文化的标准，相扑是一种多么暴露的丑陋形象，一种似乎靠催化剂催生出来的畸形发育，怎么能够成为代表民族的形象？可是，坚执的日本人义无反顾，在一味的执著中，硬是让全世界看到了相扑的可爱，硬是让全世界体会到迈不开步子的和服的缓慢味道。这就是文化的力量！

韩国人毫不客气地把中国人淘汰的太极图派上了大用场，当作国旗，而这个在中国文化中挺立了上千年、已被开明的当代学术界视为中国三大思想源泉“儒释道”之一的符号，永远地离开了本土。我们无法向每一个非洲孩子、每一个美洲孩子解释韩国国旗是中国传统文化的符号之一，作为韩国文化的标志，“阴阳鱼”已经成为全世界认同韩国身份的符号，飘扬在联合国各种组织门前的韩国国旗，总让路过的中国人心里掠过一丝隐痛。吃了哑巴亏的中国人有什么办法为自己嫌弃自己的文化付出的代价救赎？

经过了20世纪靠近西方的大规模西方化、大同化后，观望周边国家，

我们看到了印度乐器保持自己特色的坚定态度。他们的乐器也改换了钢弦，但基本形制没有变，音乐风格没有变。以原来的眼光，日本乐器、韩国乐器简陋之极，这些从中国传播出去的乐器，日本人、韩国人固执地保持原样。我们在自己乐器上找不到民族特点时，再看人家没有改革的乐器，确实体会到印度人、日本人、韩国人对本土文化的自信与坚执。我们到底急着干什么？我们跑断了腿、急断了肠，追的是什么？非要把自己的耳朵根子洗个干干净净，对传统音色充耳不闻，急着赶着接纳西方的“纯净”。当日本音乐以慢得不能再慢的速度飘过来时，我们感到了自己的心跳过速。当日本人压着嗓子吟咏《诗经》时，我们一味追求的响亮、洪亮、纯净、透明、一言以蔽之谓之“美声”、可就是不像自己祖先音色的声音，让中国音乐家感到了迷失。中国的古琴和笛箫，就以这样的速度和音色滋养着祖先，让他们从容安详地应对每个时代都有的困扰。

国歌的精神是什么，是自信、是意志坚定、是坚贞不移，哪怕演唱国歌的不是美声唱法，以今天纯净音色来衡量当年电影中《义勇军进行曲》的音色，可能会被当代人评定为“粗糙”，但是其中的力量却是软绵绵的当代人唱不出来的。

自从联合国教科文组织提倡非物质文化遗产的保护以来，重新认识中国技艺和传统精神，这个困扰了中国人达百年之久的老问题一下子又成了大家关心的时髦话题，比起原来西方乐器和民族乐器之争的“政治道路问题”的划分来讲，更令人感兴趣的其实是背后的当代整个世界的思潮变化，换句话说，这种思潮变化与近年来以交响乐队为代表的“普世价值”与以民族乐器为代表的“文化记忆”的讨论有隐隐呼应的关系，是民族意识崛起在另一层面的表现。非物质文化遗产的提倡，让中国人找到了主流价值观中的另一层含义。到了这个时候，我们可能才意识到：原来国歌是可以这样奏的，生活可以这样过的。

本文是2009年6月17日在云南省玉溪市政府主办的
“聂耳与中国文化”研讨会的发言

挽歌中的体验

民俗中实际演奏的寄寓着祖先崇拜意识的丧葬典礼性音乐，似乎与史籍记载中整套繁缛礼规的庄严场景颇不相称。中国人种种“寿尽归天”“飘逝仙乡”的旷达观念，喜俗好悦的乐感文化，倒使葬俗排场音乐常常杂有世俗的欢颜。研究民俗音乐的采风者，甚至遇到日益不再讲究的丧礼操办者，听凭吹鼓手演奏流行歌曲而毫不在乎这牛头不对马嘴的不搭调，参加仪式的人只求有个动静，有个声响儿，造造气氛罢了，音乐中一闻可辨的喜庆味，他们是充耳不闻的，曲子的标题含义与所办之事毫无关系也全然认可。

对贝多芬《葬礼进行曲》那类强烈浓郁的气氛有过体验，并对西方悲剧意识有所了解而以这种尺度衡量丧葬音乐的现代人，不免生疑，即使是在传统文化背景浓郁的过去、仅就曲调而言很少有更多悲剧意味的风格平和的曲调，是否适用于葬礼？

一次采风，使我稍含鄙薄地种下了这样的印象。当时，因为没有赶上真正发丧，便请一些老人唱了几首《夜歌》。《夜歌》是停柩时守夜人请巫师通宵达旦、连篇累牍演唱的丧葬歌曲。曲调缓慢，似吟似唱，只有少量歌词是唱给死者听的，告慰灵魂一路平安到达彼岸，而大多数歌词却是有趣的历史故事、神话传说，真正是唱给活人听的，让寂寞的守灵人捱过漫漫长夜。不单是记下录音于日后的分析，就是当时凭初次接触的印象，也觉得这类名为“挽歌”的曲调并无太多哀痛之感，与被采访者先后唱出的其他田歌、情歌，并无太大色彩上的变化，因而心怀沮丧。这是靠书本学

习民俗音乐并靠先入为主的西方模式主观判别传统音乐的人大都有过的歧途。

逐渐改变这种认识的，是发生在日后多次的生活体验中。

1990年4月23日，因组办“全国第一届佛道教音乐周”的机缘去江西九江，探问“能仁寺佛乐团”的节目编排情况。为工作方便，也就不择它店，寄宿能仁寺中。

是日傍晚，一阵鼓乐把我引出房间。寺院中危耸斑驳的“天胜塔”，被冲天的火光映红了半边，也映红了蹲在火边续放纸钱眷属们的脸。老人们正在为死者超度亡灵。由十几位和尚组成的佛事乐队，端站火堆一侧。乐队只有吹奏乐器和打击乐器，领者韵唱经文，缓吟轻哦。那曲调节奏平直，旋律单纯。这里远没有用艺术音乐的尺码衡量的哀管急弦，远没有如怨如慕、如泣如诉、大起大落的烘托，却在此时此景中，有着如死亡一样简明、也如死亡一样深奥的肃穆品格。这也许就是那看似体小力薄的水滴得以穿石透顽的感人之处。

风吹起了纸灰，风吹起了哀音。紧密而续的音符，像在火中抖擞，令人耳目省醒。纸灰颤巍巍地落满寺院，音符颤巍巍地落满古塔。终于随着火势渐弱，飘逝于寂寂的晚景之中。

人生在音乐中，也死在音乐中。多少未留名姓的普通百姓，在简朴的葬曲中结束了默默无闻的一生，多少未留名姓的父母、夫妻、子孙、亲友沐浴着挽歌，缅怀与他们生命中的事件紧密相连的亲人的生前琐事。看似生老病死的寻常熟事，赋予吹吹打打的寻常熟响以脱凡入圣的充分意义。当人生融入了嫁娶葬埋、生离死别的挽歌，当挽歌融入了颠沛流离、去艳从朴的人生，处在这样的人生阶段上，方能从“大乐必简”的古训中，悟出什么是阐释人生最后一章的生之歌，死之歌。

这次经验使我认识到，投入一种氛围体验葬礼音乐，与分割仪式环境的抽样观察而不及其余，简直判若二物。这种感受不妨从大部分中国人都曾有过的一次刻骨铭心的体验来验证。那次体验发生在记忆中恍若隔世、时间上却并不遥远的过去……

1976年，经年不绝地回荡在中国历史回音壁上并且真切地应和着历史断划神秘节律的乐调，如同总结漫漫人生最后叹息的一支终曲，恰恰也是一首曲意凝重的挽歌。是年，几乎每一个中国人都恐怖战栗地惧怕它再次灌入耳鼓，然而它却无情地一而在、再而三地奏响。1月8日、6月7日、9月9日，一个时代的思想导师、实践巨擘、开国元勋，连同以他们的名字命名的那个时代，在这首悼歌中长眠了。

铅灰色的天空，紧扎扎地罩住倾斜的古国版图，一块世界最大最重的陨石，似乎感于郁闷积久的人怨，竟然憋不住一腔悲愤，把个紧箍密封的老天戳出个大窟窿，滚滚东方。凝滞天边的悲歌，借着它冥冥的冲力，从天而降，弥漫神州。神秘莫测的天体与瞬息万变的乐调，如此天衣无缝，混融一体，从泄露天机的天洞中宣泄人间，实在令人生疑，这悲凉的乐调是否是天国的声音，意欲昭示人间的不祥？迟钝的地母于四个月后对天父的震怒做出回应，三十多万人在唐山大地震中遇难。

哀乐绵绵，经年不绝。哀思垂垂，拂之不去。此时此刻，那首由西北民歌改编的悼亡曲调，负载了如此沉甸甸的历史使命。展示的曲境与国运的境况冥若合符，揪心的乐调牵动着被不同人群赋予的复杂内涵。当这曲悲歌在一年之内被如此频繁地应用于国葬大礼时，当代中国人仿佛第一次感受到类似西方人在《安魂曲》、《葬礼进行曲》中体会到的那种对自身命运的忧患。中国人以东方的认知方式，随着哀乐的频频传来，始而隐隐约约，继而确信无疑地感到：在这曲被整个民族赋予充分意义、引发出真切悲恸之情的曲调中，他们的的确确送走了一个时代。

这悼歌是一个伟大时代伴随着的那部“奏出时代最强音”的辉煌乐章的尾声，也是从悲壮中崛起的另一个时代的前奏。辉煌乐章中的每个声部，至今令人耳熟，甚至令人耳热：颂歌、神曲；语录歌、样板戏；战地新歌、知青小调……不管每一个参奏者怎样狂操自己具有的发声器物，让别人、让自己振聋发聩，此刻都汇至在低回的哀乐声中。辉煌乐章的曲作者兼指挥者大概也未曾料及，他给自己的乐手留下的最后一页谱面上，竟这样填满哀怨。

这种使整个民族沉浸于一曲挽歌中的体验，可以当之无愧地呼之曰“天人合一”，这恐怕是历史上也少见的同种共赴的类似宗教体验的体验。其中的复杂成分，有谁可以条分缕析地道个明白：历史的、现实的；民族的、个人的；理智的、迷信的；政治的、世俗的；虔诚的、虚伪的……但有一点却是毋可置疑的真实：倾国之民都体验到了一曲挽歌那勾心撩肠、牵魂萦魄、撼天恸地的强烈感染力量。

这就是每一个人绕也绕不开、躲也躲不掉，必将体验一回的挽歌的力量——那是由挽歌托载的沉沉的人生分量！

原载《音乐爱好者》1992年第5期

钟壁上凝铸的民谣核腔

湖北随县曾侯乙大墓出土的总重量达5000余斤的64件编钟，赫然托出了青铜时代钟磬乐舞的规模场面，墓主人及其先秦各朝与墓主身份相等的王公诸侯们，生前宴飨、迎宾、祭祀、郊射等等仪节的场面，完整地保持在威严森森的墓室中。然而，钟体上曾被敲响过何样的乐调？曾经回荡在莽莽江汉上的乐调与今日楚地的民间音乐有何种关系？

诗经楚辞、乐府竹枝、山歌水调、杂牌小令……曲调托载的歌词斑斑在册，歌词凭依的曲调声息杳无。往事如烟，逝者如斯。

抱憾与设疑，纷至沓来：世代相袭的民歌，真的再难指辨先民的心曲？流变的古调，真的销声匿迹、淹没在时间的流逝之中？除了读之可辨却未将古代音调保存下来的乐谱，除了闻之可识却难将古代音响收录于今的录音设备，再无令人信服的钥匙可以敞开历史厚重的门道吗？

所幸，音乐技术的形态分析提供了一份份令人吃惊的历史证明。罕见的曾侯编钟不但工艺精美、音质优良，在钟体和钟架上还刻铸着二千八百个铭文。将这些多数未见典籍的乐律学术语放到它所处的音组排列，内部规律的系统中，在铭文的重复侧重、强调起迄中，乐声组合的音阶调式——那套衔接有序、音级相生、逻辑紧扣、不可超越的结构便渐次展示出来。

当音乐学家黄翔鹏把举世瞩目的编钟音列测定、计算、解读、释义，最终抄录谱面，并与史称“赵、代、秦、楚之讴”的当地民歌比较之时，历史的迷雾开始消散，一行令人兴奋的曲调轮廓渐渐清晰起来。

一般音乐使用的音阶总是围绕着一个主音进行，但对不同地区的音乐进行考察时，最触目的现象却是，人们并不是“一视同仁”地对待七个音符。即使是同一音阶、调式，所用音级也总是有所选择取舍，骨干音级也总是有所侧重，旋法样式也总是有所突出框定，这些组织方式的不同，形成了截然不同的旋律风格。音乐学家力图在众多的曲调形态中排除、舍弃、简化表面的、非本质的现象，用“还原”方法，抽象、提炼出某一地域歌唱行为中重复率最高、最具稳定性的音组织结构——核腔。这种具有普遍语义性的音调模式所独具的音响特征及其所蕴含的情调，就是当地人最熟悉的核腔。这也就是狭至楚声与秦腔、广至中国与外国不同旋律风格的音列组织的基因。

黄翔鹏分析道，如果离开了楚地民间音乐的核腔构成，就很难解释曾侯编钟不同于其它地区编钟的音列编组情况。整个编钟的编悬位置和音列次序，是以律名“姑冼”（音高相当于C）为基音的C大调新音阶，其中的商音，占有突出之位。南面短架下层低音大甬钟的隧音部，起于羽（A）止于商（D）。西面长架下层低音大甬钟的隧音部，起于商（D）止于徵（G）。北侧中层甬钟的隧音，起于徵（G）而止于宫（C）。南侧中层甬钟隧音部，起于商（D）而止于宫（C）。关键音级可列表于下：

高音组之一 d^1——c^4

高音组之二 d^1——c^4

中音组 g——c^3

次低组 D——g

最低组 A^1——D

谁都会产生这样的疑问：既然曾侯编钟全套音高的音列设计如同现代钢琴的白键音列一样，是按以C音为音阶基音，统贯全部，为什么在悬挂分组中不按现代人的观念看来更为自然的排列来断分，而偏偏突出上表中的这些音位呢？不但在编悬分组上如此，在铭文刻写中也有意强调？

答案只能来自实践。如同任何乐器的定音一样，音列组分的起讫，主要依据顺手方便之道。曾侯编钟如此分组的依据，如果不按最经常重复演奏的调式音级，终止煞声之位，因而突出其音律的脉络去判断，就会不可思议。遥想当年，盘膝而坐聆赏钟磬之乐的显贵王侯与跪膝立身敲击钟壁磬面的卑贱乐工，入耳之声应是楚国人的熟耳之调。正是楚声常见的调式结构在全套曾侯编钟的编悬分组中起了支配作用。黄翔鹏在《释“楚商”》一文中，援引了三首湖北民间音乐的谱例，其中一首潜江的薅草歌《数蛤蟆》，与曾侯编钟音列中突出的商、徵、宫三个音级及调式音域完全符合。中国封建社会的超稳定形态，确实导致了文化形态的惊人稳定，地下文物的音响与地上活曲的音响一拍即合，仅仅可以视作历史的偶合吗?

曾侯乙墓室中发出的清脆钟声，第一次让人对普通民歌的探流溯源工作窥其端倪。孤证不立，无独有偶。

晋陕地区的民歌，有一种外地少见的音阶构成规律，徵调式中独独缺少“角”音。视宫商角徵羽“五正声”为正统的普通音乐爱好者，会觉得不可思议。然而角音在这一地区的一些著名民歌中确实少见，并常常处在曲调中可以忽视、仅作装饰之用的不重要之位。大家不妨哼一下由《骑白马调》改编的《东方红》就能感觉到，其中的角音只出现两次，而且时值短暂，一带而过，旋律骨架总是徵羽宫商四声。著名民歌《走绛州》，旋律扬上抛下，音域宽阔，有趣的是，竟然悠来荡去却偏偏绕开了居于音域中心位置的角音。历史的谜底，也藏在一套先秦编钟里，它出土于山西侯马十三号墓。这套编钟虽有裂哑，但与西周“柞”钟和一般编钟的发音规律相比较，不难推测完整音列，其中极不寻常的特点，就是七声音级中独缺“角”声。源远流长的“山西古调”与晋国古都的“侯马钟声”恰恰合辄，很难让人再当作历史的偶然了吧，这不能视为文化传统中深层形态的一脉赓续。

为当地人熟悉并在漫长岁月中约定俗成的历史文化传统，渐渐积淀成稳固的形态样式。方言音韵与依字行腔，以及地域环境下形成的歌种、乐种、剧种的相对封闭性，是形态形成的地理因素；音乐载体的音响器物，

如主奏乐器性能、音域限制及其演奏技法的驾轻就便，是形态形成的物质因素；审美情趣的历史积淀，价值标准的地域性认同，音乐思维的经验性程式，是形态形成的心理因素；而使人们不约而同墨守成规的，就是传统的力量，磁铁一般的民族文化的内聚力。

曲调内部的音阶、调式如同语言内部的语法，逻辑几乎是长存难易的。而调式音级在地域性的具体实践中，又不是一个价值相等的无间断顺序排列的音列，而是一个由人为因素加以筛选，被赋予不同品质、档次的音列，在民间艺人的知识系统中，这是保持传统风格和地方特点绝对必要和必须遵守的原则。想想你听到的晋陕民歌，那些腔调绝不是想怎样抛甩就怎样抛甩，那些旋律绝不是想怎样衍展就怎样衍展，每小段纹理既是灵活即兴，又是万变不离其宗的。核腔犹如生物体的细胞组织，在深层制约着音乐形态的相对稳定和那并非自由的演变规律。我们今日所见的编钟不过是把楚民晋人口头流传的乐调的内部结构物化，凝铸在钟体上罢了。

晋陕民歌的歌词并非没有调侃，并非缺乏幽默诙谐，并非没有狎昵挑逗，却总让人感到沉缓涩重，就是这些旋律结构、组织形态、行腔样式决定的，文化传统赋予其历史的厚重之感。

现今民歌仍然保留着许多古老传统基本面貌的另一类例证，还可以从这样一个角度取证。由于历史上民族迁徙的原因，一个后到的相对封闭的生活群落与周围土生土长居住者心理上的隔阂，会减缓处于文化中心的放射性渗透，因而能够相对完整地保持原本的文化形态，甚至历时千载而不变。

对裕固族民歌进行了一系列研究的杜亚雄先生，与匈牙利民歌进行比较时发现，两个同属古代匈奴族后裔的古老分支，虽经迁徙相距万里之遥，虽历时代变迁相隔千年之别，却仍然难以磨灭同出一源的文化痕迹，保持着曲调中主要成分的相似性。两地民歌在五声音阶、五度结构、前短后长的节奏型、变节拍、曲式结构、终止式，以曲首音调贯穿全曲等特点上几乎全部吻合。

从讲突厥语的裕固族这方面讲，其周围血缘关系相近的民族，如维吾

尔族，都在漫长的历史过程中与讲伊朗语族的民族进行过融合，在宗教上也受到阿拉伯伊斯兰文化的影响，而裕固族则像保留了上古突厥语一样保存着上古时期民歌的特点。从匈牙利民歌方面讲，匈奴人于公元91年离开我国北方草原向西迁徙到达东欧，并建立匈奴帝国，5世纪中叶帝国瓦解时，一部分匈奴人在匈牙利境内定居下来，虽与后来的马扎尔人融合，但匈奴文化的影响不会荡然无存。匈牙利民歌不但和欧洲相邻民族（德、捷、罗、俄）绝然不同，和同语系的其他民族（芬兰、爱沙尼亚、科米）也不大一样，它保持了原先匈奴人嫡传的共同因素。确如匈牙利音乐学家柯达依所推测的，成为“那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化最边缘的支流”。

湖北省神农架山区的民歌和皮影戏音乐有一种特殊的音调构成，它的三度关系既不是大三度，又不是小三度，外乡人甚至很难唱准这个音程，而当地人脱口便是，万无一失。研究这一民歌的王庆沅在何昌林的协助下发现，它与福建永安县南丰洋村的皮影“大腔戏”音调相似。据《永安县志》载，这些村民确是南宋期间自湖北江陵府迁徙而来的移民，而江陵府是宋代“荆湖北路”的治所，神农架一带恰是辖境之内。这就说明至少800年来这种民间音调并无改变的历史事实。

曾在日本从事音乐研究的中国学者王耀华也提供了以今乐为据返求古响的例证。作者从日本琉球三弦调弦法的一个种类一扬调子及所用谱字与中国三弦调弦法及工尺谱字的比较研究证明，若将琉球群岛三弦所奏《打花鼓之歌》的调弦法改变为中国调弦法，就可以一步步有规律地推导恢复中国花鼓常用之曲《茉莉花》的基本曲调轮廓，前者是后者传入这一岛国并入乡随俗在当地人审美趣味和听觉习性的改造后的变体。技术分析竟然给一首今世的熟耳之调以源远流长的力证。

乐谱的价值有如画卷，把转瞬即逝的内心过程，永远地贮存在与时间对立的空间图式中。然而，把乐音记录下来的乐谱比之乐音的临世，可谓姗姗来迟。现在能够把一代代歌手、乐师、口头、手头流出的乐调刊录永存的乐谱，是人类几千年发展的智慧结晶。在它发明之前，先秦的绕梁余

音、振木之响，汉魏的吴歌西曲、相和清商，盛唐的阳关三叠，两宋的唱赚书鼓，明清的时调小唱，似乎都淹没在时间背后了。口头流传的民歌，不像古琴音乐，有记录指法、弦序、徽位的琴谱，并在历代琴人的师承关系中得以活在实践中，从而使琴曲进行有据可凭的打谱解读。民歌也有活的源流、活的音响，只是缺少物化在可信可辨实体上的真凭实据，即使面对古老的民间歌曲，也不敢相信这就是曾经风靡一时的乐调。音乐是听觉的艺术，然而辨认其发展轨迹，单凭听觉就不能胜任了。如同人们可以从古墓洞窟的壁画真迹中确认古代绘画的笔法，从雕塑碑刻的款式风格上鉴别属于什么朝代、哪位作者，音乐学家也可以从寓有形的数理逻辑于无形的乐谱中的乐音规律上，考察审定其历史痕迹。上述几例殊途同归的证明，不是说明，一句突然冒上口边的民歌小调，其中的确渗透着先民的创作，就像眼前的秦砖汉瓦、唐卷宋轴、明清戏楼一样古老，只是不能一目了然地辨出其古老，掂出其珍贵。有了对无形事物的科学鉴定，人们再翻动那些口传而经现代人记录下来的乐谱，就会像把玩有形文物一样珍惜珍视了吧！

正如解读钟壁上的乐书并提出“古曲钩沉”和“曲调考证”的学者黄翔鹏，不限次数地再三提醒人们的话：如果把古乐存在今乐之中的中国传统音乐比作长江，那吴淞口的水总有来自源头、来自金沙江的活水。江汉平原中的楚声，黄土高原上的山曲，和着历史的钟声在清冽的空气中回荡，使继承着历史又创造着未来的人荡气回肠。

原载《西部歌声》1992 年第 4 期

东方神笛吐出的音列

时限模糊的神话中，远古乐器的起源大多被附会在无所不能的君王圣贤名下。《吕氏春秋·古乐篇》载：皇帝命伶伦，自“大夏之西”，至“阮隃之阴”，于“嶰溪之谷”，取竹“空窍厚钧者，断两节间”，制管吹之，“听凤凰之鸣，以别十二律”。苦于无实物可凭的史学家，不得不将信将疑地把它编在音乐史的卷头，并在颂赞中小心翼翼地指出其中的合理成分：这则神话说明音乐起源于模仿的观念；说明当时有了音阶概念，且在一个八度中固定为十二律；还说明了制造者对乐器制料的选择和薄厚的讲究。

然而，即使皇帝和臣子们的丰功伟绩是可信的，历史年表上，他们的时代也只标注着：约公元前2550年。竹制乐器早已化为泥土，远古的乐器以及究竟能够吐出怎样的音列，仍然不能堂而皇之地列于信史开篇。

然而考古发现，却用实物把这个年代推向比神话还遥远的岁月……

河南省舞阳贾湖村东，在发掘新石器时代遗址中出土了16支竖吹骨笛，当考古学家用碳十四测定年岁时，惊奇地发现，它们已经有违秉性地静静躺卧了七千余年！吃惊的不单是考古学家。1987年末，当音乐学家带着闪光频谱测音仪，选择其中一支完好无损的七孔竖笛，再次把嘴唇对准曾吐出过七千年前先民心声的吹口，进行测音时，竖吹骨笛上竟然吐出了一串与我们今天熟悉的、在历史长河的流变中持定有常的中国传统音阶大致相同的音列！

音阶的构成说来简单，但溯源逐本，这组使无以穷尽的优美曲调得以成

立的音列，的确来之不易。音响不是一种实实在在的物质实体，稍纵即逝，难以捕捉。几千年前的先民，需要在没有任何物质凭借的情况下，把自然世界中存在的无数噪音和乐音，模仿、选择、淘汰、精炼，让高低不同、单个无序的“凤凰之鸣”，按照某种规律排列成序。还需将音与音之间的比例关系计算出来，用物质方式把它们变成“实实在在的物质实体”，使这些易失不易得的声音，像捕捉的猎物那样就范就擒，用极其简单的工具和并非简单的技术，将乐音“装入”“套进”一件可以振动发声的腔体之中，永远地固定、物化在可以凭靠的笛体中，随时随地，随心随意，呼之即来，吐之即出。这个过程多么不易！

“凤凰之鸣”被多少次地模拟过，“凤凰之鸣”又多少次地消失过……失而复得，屡挫屡试，终于金石为开。经历了无数次试制，先民们终于手握音高确定的骨笛时，也终于开始“掌握”并非再属于“自然”的音响了。

被测音的骨笛音孔旁，可以看到钻孔前刻画的等分符号，说明制作前，经过精确地计算和设定。更有趣的是，有些音孔旁还加打了小孔。测音结果表明，小孔都是有目的、用来调整音高的。由猛禽骨管截去两端关节制成的骨笛，也如伶伦竹笛的“空窍厚钧者”断两节间一样，利于气息畅通，不影响音准。骨管上音孔的钻磨之圆，令现代人叹为观止。七千年前的乐器制造匠，并非今人在“原始”这一概念下笼统认为的那样笨手笨脚，工艺粗糙，他们不但心中有“数”，而且独具匠心。

伶伦造律的传说，是已经到了以律吕之名记述音阶的年代，到了以文字推知历史的年代，远远反映不了史前文明，更反映不了无法用文字记述的音阶发展的实情。贾湖骨笛却以可触可看、可闻可辨的载体，有声有色地吐露了远古信息。告知我们，远在七千年前，中国先民已经掌握了物理声学的音响规律背后潜含的数理关系，并具有了相应的数字计算能力，达到了精巧的乐器制作工艺水平，音乐思维发展到固定音阶结构的程度。

贾湖骨笛的发掘和测音，不但把乐器史推远了几千年，更有价值的历史信息是：音阶结构正是现在存见的传统音乐最常用的。中国传统音乐有

三种最常见的音阶结构，因排列间全音音程和半音音程所处位置不同，形成不同的结构。

音名	C	D	E	F	G	A	B
正声调音阶	徵	羽	变	宫	商	角	中
清 商 音 阶	和	徵	羽	闰	宫	商	角
下徵调音阶	宫	商	角	和	徵	羽	变

不妨把贾湖骨笛测音的实际音高和音节结构，与上列传统音阶比较一下：

筒音		7孔	6孔	5孔	4孔	3孔	2孔	1孔	结　论
F	C	A	B	C	D	E	F	A	
角		徵	羽	闰	宫	商	角	徵	清商音阶
	宫	商	角	和	徵	羽	变	商	下徵调音阶

一部分乐音是自然现象，有组织的乐音却不是自然现象，音阶是人类智慧的结晶。世界上不同民族有不同种类的音阶，一种乐音组合方式，就是一种音乐文化模式，是一个文化群落按某种审美趣味，选择编配而成的音调样式的集中体现。中国式的旋律，必然凝练为中国式的音阶结构。独特的结构响亮地告知，它绝不是传自域外。七千年前就在中原土生土长、如今破土而出的东方神笛，吐出了一串串地地道道的中国式七声音阶，与今天依然耳闻的曲调音列一般无二。这是多么意味深长！那旋律中不但注入了炎黄祖先明确的乐音意识，更包含着开天辟地者的欢畅心音！

原载《音乐生活》1991 年第 10 期

司乐者　论乐者　赏乐者

贵贱有别的历史旧制，造成了司乐者与论乐者的分立现象。一方面，身为职业音乐家的乐户艺人，妙于音律，精于实践，却只配专司发声器物，久而久之，因袭成制，几乎丧失了的理论思维显得甄鉴无力。另一方面，身为思想家的文人墨客，粗通音律，却能从他们的思想体系中演绎出一大套音乐美学。非但越俎代庖，而且恣意汪洋。检查许多有关音乐艺术的精言隽语，往往不是出自音乐家之口，而是出自思想家、哲学家、文学家的神来之笔。“尽善尽美”、“大音希声”、“此时无声胜有声”，历历道来，皆非司乐者而是论乐者的金口玉言，那位浔阳江头不留姓名的琵琶女，却需靠名声显赫、操掌笔墨的诗人，阐发“嘈嘈”“窃窃”暗含的曲意。历史就曾这样的分工，这样的不公！司乐者只操弦索，论乐者掌握笔墨。因此，今天的音乐史论家们，便常把思想家们拉入领地，借以证明音乐艺术的尊贵。其实，孔子毕竟是思想家，白居易毕竟是文学家，他们对待音乐，只是从大处着眼，选择特殊的理解角度，把音乐作为思索哲理的一部分。

虽然上述历史现象是被扭曲了的，但透过多才多艺的思想巨匠的言语，今天的赏乐者却可以思考到艺术欣赏过程中的一个重要问题：真正能够体识音乐传达的思想感情进而充分欣赏的人，不单是懂得音乐技术理论的专业音乐家，也是不断在思想领域中勤奋观察、悉心研究，因而获得艺术通感的人，他们的心灵劳动炼就的智慧锋芒，每每达到常人甚至职业音乐家难以逼近的深度。

这些伟大的心灵，将沉实的生活经验，透达的学理探索，贯穿于音乐艺术欣赏之中。他们视野开阔，感受敏锐，能够领悟音乐这一艺术范畴中具有的特殊表达方式与其它行当的内在关系，在不同的符号系统之间，品到殊途同归的激荡共鸣。试想，能够用笔墨把乡愁如织、时序代谢、绵绵相思、壮志未酬等类情感渲染得淋漓尽致的人，也必定能够体验到用音乐语言表达的同一类情感。因为他们都曾用一颗心贴近过同类深厚的情意。即使这些人不能理丝操琴，度曲制谱，却因为也把音乐看作为严肃之举，从中理解了许多其它行当难以达及的体会以及各行各业互通互存的道理，且将其熔于一炉而达纯青之境，集于一体而达整合之功，所以出言惊人，语锋警醒，总有高人一筹的笔力。

一段时间中，人们曾过多地强调马克思所言的："对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义。"但最重要的后面的话是："对我说来任何一个对象的意义（它只是对那个与它相适应的感受说来才有意义）都以我的感受所能感知的程度为限。"对任何一门艺术的感受限度绝不意味着通晓它的技术细节，主客观相适应的必然性并不排除具备了高度修养而对某一技法不熟悉，但对某类欣赏过程起着经验性作用的特殊性。职业音乐家在音色的细微变化，和声复调的技术分析，曲式的把握等方面，"感知的程度"当然要比一般人敏锐得多，但对音乐精神的体会并不如此。反过来说，许多音乐家不能谱出精神高尚的感人之作，并非不懂作曲技术理论，恰恰因为心智修养未能深触到人类精神的深层。司乐者如此，赏乐者一样，那绝不是仅系之于耳之聪敏，而是系之于综合性的智力开拓和文化素养。

非音乐欣赏能力的提高与发展，推动着音乐欣赏能力的提高与发展。"主体能力"的拓展，可以赋予审美对象以充分的意义，这样的实例不胜枚举。托尔斯泰粗通音乐，然而对柴可夫斯基《如歌的行板》的理解和表达，即令专业音乐评论家也自叹弗如。这对俄国文坛上的双星座，殊途同归，各自以自己的方式，理解和表达了俄国精神。日理万机的列宁，与高尔基偶谈贝多芬，其言之精辟，理之入微，恐非常人所能及。前举白居易

的《琵琶行》更是力证。

现在我们不妨从一篇文章中，看看一位文艺理论家如何选择一个特殊的角度去观察音乐欣赏中的一个特殊方面。

王朝闻先生是我国当代著名的美术家、文艺理论家，属于从他的艺术理论的整体框架中推演引发出音乐审美特性一般规律的人。他虽不谙众谱，却博览群书，其贯其彻，而达而远，遂收触类旁通之效，所言音乐欣赏的文字，颇能给门里人以启发。

王朝闻先生在《无声复有声》一文中，在《崔莺莺夜听琴》一折戏里，从崔莺莺夜听琴的精神反应，探讨到“生活经验不能不作用于音乐欣赏”。这是审美过程中自觉参与的创作意识，赏乐者自然要把自己承袭的生活经验、特定心境、追求憧憬，赋予作品的心智完成历程。

张君瑞西厢抚琴，吟猱绰注，崔莺莺庭院潜身，思绪无穷。“他那里思无穷，我这里意已通”，“他曲未终，我意转浓”。“张君瑞那带抽象性的琴声，在莺莺的感受里却显得并不抽象。”相国小姐“一点通”的心之灵犀，“更多地表现出她对音乐的感受分明带着女儿经——以怀春的女儿特定的情感去感受琴声的特殊形象”。王实甫铺排此景，意在暗表“理结丝桐”，而把音乐审美活动中接受者的能动参与和她特定身份的特定情怀推至前台。音乐的多义性、模糊性，对每个接受者并非意象万千，审美主体会借助音响的流动，一次次连续深化某一意象，从而获得新的特质和合于愿望的阐释。从“知音者芳心自懂”，王朝闻先生笔锋顺势推之：“白居易听音乐而引起‘似诉平生不得志’的感受，和他自己贬官降职那种不得志的遭遇密切相关。”因此，“进攻西城的司马懿侧耳细听诸葛亮的琴声，其心理的主要特征很可能是在观赏对方那悠闲的纱幕包藏着什么鬼把戏”。

王朝闻先生从文学描写中，看到了音乐接受者能动参与引起的精神活动，并提到自己也常常是在疏散流转的笔墨、水袖飘逸的舞态、乃至戏曲舞台上文质彬彬的举止中，品出音乐的律动。

音乐家对文艺理论家的著述章句极为珍视，就是因为他们常常从我们不熟悉的范围里，道出许多意想不到而颇有意义的道理。今天的职业分工

是愈来愈细了，历史的每一种进步又是某种意义上的退步。昔日那些似乎不该思索重大问题的司乐者，今天可以大篇地阐述自己有关音乐艺术的理论观点了。昔日那些似乎百科全书式的论乐者，今天倒因分工过细而对音乐缄口默言了。职业的分工，使一部分人极端专一地步入一类行当而忽略其它，又把另一部分人完全隔绝到此门之外。让在历史现状中生活的音乐爱好者都精通音乐技术理论，是不大可能且不必要，但上述论乐者因为综合性修养进而充分欣赏音乐的楷模，却给人们许多启示。无论你从事什么职业，只要认真观察艺术规律，培养健康的心智结构，都能发现音乐艺术与其它艺术乃至生活美更深一层意义上的相通。

原载《西部歌声》1991 年第 4 期

捡唱盘　话弓弦

香港龙音制作有限公司多年推出的中国音乐CD产品中，以弓弦乐器为主题的唱盘，是数量最多、因而也是最引人瞩目的系列。制作最精的当然是集作品音响、历史图片、研究资料于一体的《华彦钧》、《刘天华》、《刘明源》三个厚厚的专辑。许多事情非要待到形成一定规模之时，人们才能充分领略它的总体分量和文化势能。不妨一列这批唱盘的名目，想必大家自能掂出其中的分量：《长城——宋飞二胡独奏》、《宋飞与爱乐女》、《宋国生二胡专辑》、《宋氏琴韵》、《马向华二胡专辑》、《江恋——马向华二胡专辑（二）》、《苏武——刘长福胡琴专辑》、《六月雪——安如砺二胡独奏专辑》、《京风——姜克美胡琴独奏》、《梁祝离骚——邵琳二胡专辑》、《珊瑚幻想曲——刘湘胡琴独奏》、《嘎达梅林——刘湘胡琴独奏》、《卡门主题幻想曲——高韶青二胡超技篇》、《高韶青二胡里程篇》、《思乡曲——辛小红二胡专辑》、《梁山伯与祝英台——严洁敏胡琴专辑》、《孔雀胆赋——张尊连二胡独奏专辑》、《别亦难——中国拉弦乐精选》。与广东音乐有关的《音乐名宿卢家炽》、《刘天一粤乐艺术》、《现代与传统——余其伟胡琴专辑》。浏览唱盘中选录的乐曲，包括了不同时期创作的弓弦乐器最优秀的精品。可以说，这一系列唱盘，几乎记录了20世纪中国弓弦乐器发展史的大部分风采。

谈起20世纪弓弦乐器的发展，颇令人感慨系之。刘天华时期，二胡还是件让人瞧不上眼的乐器，大部分国人还认为，仅有那么两根弦的胡琴，不能表现深刻复杂的感情，登不上大雅之堂。然而，就是这么两根弦，就是这么一根弓，远没有小提琴的线条优雅，远没有钢琴的机械复杂，到了

阿炳手里，奇迹出现了！他竟然用这两根弦一根弓，拉出了令每个中国人心弦颤动的旋律，强烈的程度决不亚于小提琴的翻云覆雨，也决不亚于钢琴上的一把把和弦。您可别瞅着咱家乡的这件乐器土气，也别嫌弃阿炳是个沿街乞食的叫花子。他以他的方式——中国人喜闻乐见、心甘情愿接受的方式，把你心中的感受倒了个底掉，亦快亦痛，也酣也畅。您服也不服？管你是腰缠万贯，还是身无分文；管你是西服革履，还是布衣青衫；管你是白发千丈的老翁，还是浓妆艳抹的大小姐，都会情不自禁地跟着他手中的那两根弦，垂泪涕泗。奈何！

这就是乡音的力量！这乡音，非得在家乡的丝捻成的琴弦上，采家乡的草蛇皮绷出的音箱中，用家乡的竹子制成的琴筒里倒出来，才叫地道。用这些土生土长的材料制成的乐器上发出的音色中，才能唤出人们称之为“乡音”的那种感情体验。

你说用小提琴演奏《二泉映月》行不行？当然行。但总有一种包装打扮的味道。那撕心扯肺的调子，非得略含沙哑的二胡的两根弦，才能叫人觉得逼真。这就叫“原汤原味”！世界上每一种文化都有其特殊的不能替代的位置。日本指挥家小泽征尔，听完姜建华用二胡演奏的《二泉映月》后，大惭怎么会不知深浅地指挥了西洋弦乐器演奏的改编之作。他品到了两种音色的差别，或者说，品到了两种文化体现在不同乐器上的迥然不同的境界。

针对那些只认西洋乐器才能奏出高雅音乐的见解，刘天华写文章为二胡争辩，大意是说：乐器本身不代表、不证明音乐的雅与俗、细与粗，说明问题的是作品。为了证明自己的理论，他制谱度曲，设坛授徒。

20 世纪过去了，现在还有没有人说二胡不能登大雅之堂？还有没有人说二胡不能表现崇高复杂的情感？有了阿炳，有了刘天华，有了写出《三门峡畅想曲》、《豫北叙事曲》以及协奏曲《长城》的刘文金，有了像王国栋这样把《三门峡畅想曲》、《豫北叙事曲》演奏得风靡长城内外、大河上下的一批演奏家，这件乐器就翻了身！

中国弓弦乐器的源头，一直到 20 世纪 90 年代初，还半明半暗地锁在

迷雾之中。1993年湖南汉代长沙王室墓出土了配“弓子”的“筑”，人们才知道中国的弓弦乐器原来有这么漫长的历史，也才可以想见那流传了两千年的“高渐离击筑”故事中的“道具”，到底是个啥样。原来只在连云港西汉墓和马王堆一号汉墓残存壁画中依稀可辨的“筑”，终于有实物。宋代陈旸《乐书》上绘有的“奚琴”图像，使后人了解到中国弓弦乐器定型期的形象。从此，中国的弓弦乐器，脱离了似击似拉的状态，甩开长弓，续以钟磬为主奏的先秦乐队、以琵琶为主奏的唐代乐队、以笛子为主奏的宋元戏曲乐队之后，开始了中国器乐发展的第四个阶段——以弓弦乐器为主奏的时代。

由于梆子戏的风行，伴随枣木梆子的哒哒敲击声，板胡那高亢苍凉的音色，也拉遍了长江以北的各省各区。秦腔“苦音”的长腔大调，拉得那些憋了一肚子苦水的村妇老妪，一把鼻涕一把泪，如醉如痴。自打清代几个皇帝看好京剧，遂使京剧诞生了一大批锐意改革的表演艺术家，为皮黄腔操弦的京胡，也随着京剧定为“国戏”，一变而为“国弦”。

然而，不管板胡怎样拉遍北国，京胡怎样荣登国座，毕竟依附在戏曲音乐的“莽袍”之下，未能发展成独立品格的纯器乐品种。真正让弓弦乐器成为具有审美品性的独奏性乐器，还是20世纪的两位人物：华彦钧、刘天华。刘天华以一个知识分子的沉重思绪，赋予这件乐器以思想内涵，使二胡从此脱离了民间状态下的自娱小唱，增添了文人气息。而华彦钧则令这件乐器大气磅礴，展现了一幅以小农意识为主体的社会中少有的襟怀，至今令音乐史学家们纳闷：这个几乎没有阅读能力的半盲道士，怎么会创造出如此高品位的艺术经典？他的精神境界，至今也是饱读诗书之士难以企及的。

刘天华用创作为二胡争辩，只讲了一半话，另一半话，体现在他的教学活动中。不单要有作品，还要有表演这类作品并依靠自己的独特体验、诠释作品内涵的一流演奏家。刘天华第一个把二胡的教授纳入现代教育系统中，从此，一代一代的演奏家如雨后春笋，成为中国音乐界最庞大的演奏群体之一。看今朝，青年演奏家灿若群星：宋飞、马向华、于红梅、马

晓晖、姜克美等等，已经把这件乐器的技术发展到出神入化的地步。

无须说，如今的传播媒体早已超出舞台的界域，音响制品的传播，在人们的音乐生活中占有越来越大的比重。香港龙音公司把拉弦乐器的作品辑录汇编，以名家为序，部署规制，以使兰桂齐芳，棠棣竞荣。此行此举，且独乐家幸之？积年累月，苦心孤诣地为一类乐器建立一个系列的气派，展示出编辑者将音乐人的胸臆托诸弓弦的文化诗情。

原载香港《大公报》2000 年 12 月 1 日、8 日连载

编钟一堵　落户校园

步入香港中文大学音乐系排练厅，一套青铜编钟赫然涌现面前。四个青铜骑士，卓然挺立，举臂托出钟架。分悬三排的甬钟，依次分列。钟壁青幽，钟铭鎏金。执槌叩之，晃晃然如沐熏风。古代宫廷的庄严雅穆，先秦文化的凝重品格，楚国气息的浪漫奇谲，凝铸目前！

近期，香港中文大学音乐系在湖北购置了一套以战国时期曾侯乙编钟为蓝本的编钟，为中文大学音乐系再添一道风景线。被誉为20世纪最大音乐考古发现的曾侯乙编钟，全套共六十五件，中大音乐系定做者，按原体制减省为三十六枚。钟体按原有样式仿制，音律按现代通行律制调定，以备演奏之需。

当然，音乐系购置此套编钟的主要目的是用于教学与研究。对于音乐教育，音乐系的领导者与教授们，坚持用实有器物给学生以真凭实感，用古代乐器的实际音响，让学生们感受其特有的、难以用语言传达的文化意蕴。因此音乐系常年来不断购置各种乐器，从印尼的伽美兰，到欧洲的古键琴，从最现代的电声乐器，到古老的水乡丝竹。如今，全套编钟，南移香江，器重物昂，可做镇系之宝！

适逢中国艺术研究院音乐研究所崔宪博士应邀来音乐系讲学，10月2日，他以“曾侯乙编钟的奥秘”为题作了生动讲演。在回答兴趣盎然的学生们的提问之际，挥槌频击，钟声朗朗，音色透爽，浑响悠长。崔宪博士是已故著名音乐史学家黄翔鹏的高足，学位论文《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》近期由北京人民音乐出版社出版。编钟落户，佳宾又至，可

谓“东风来度”。

中国先秦的乐钟不同于现在一般寺院道观所用、只发一个音的信号钟，可以发出两个相距为三度音程关系的乐音。先秦乐钟不同于现在的圆形钟，钟体为“合瓦形”（宋代科学家沈括用语）。敲击钟的正面（称“正鼓部”），可以发一个音，敲击钟的右侧面（称“侧鼓部”），可以发出另一个音，两音关系常为三度音程。钟体沿内壁铸有四块突起的“音梁”（或称“音脊”、“音源”），音梁把钟体的振动模式分为两种，两个不同的音高，就是因为两种振动模式形成。它反映了古代工匠们长年积累的高度智慧。

曾侯乙编钟的价值不仅因为件数多，主要在于钟壁上刻有二千八百个铭文。这是一部铸在钟壁上的乐书，其中的许多音乐理论都失传了。甚至有三分之二的字现代人已经不认识了，其中的乐律学含义，必须要由音乐史学家测定了全部音高并且研究清楚音之间的关系后才能解释。于是，中国大陆的一批音乐学家开始了长期的研究工作，其中的部分问题已有得到学术界普遍认可的结论，但仍有许多疑问需要研究。

著名音乐史学家黄翔鹏，就以研究曾侯乙编钟铭文而享誉学界。他把中国音乐史分为三个大的历史时期，每个时期都以一种乐器编制的组合形式为代表，先秦时期就称为“以钟磬之乐为代表的先秦乐舞阶段”。所以我们常说，上古音乐乃至由先秦时期造就了一种稳定模式的中国音乐，可以称之为“金石之声”，这个习语中的“金”，就是指的钟。因此在中国人的心理上，“九鼎八簋”、“钟磬乐悬”，具有皇权、祖先、正统等象征意义，对于传统文化的教育也具有最强的心理震撼作用。

由此可见，古代的乐悬制度、乐律学理论、科技发展史、乃至社会制度的变迁史，都可以在古编钟的教学中展示给学生，含有的丰富信息量，会大大开拓学生视野。不假此器，何以授之？可以说，音乐系此举，实是“神追往古，心系方来”的明措。无怪乎，讲授中国音乐的教授们，手击额、口相庆、心祝祷。

昔日，能够享受“钟鼓喤喤，磬管锵锵”的王公贵族，被称为“钟鸣

鼎食之族”，如今，编钟一堵，落户校园，来自寻常百姓家的学生，将在这套编钟中领略更多古代音乐文化的底蕴。我们期待着香港的作曲家为它“开光”，让它为自己的出世，早日唱出欢畅的颂歌。

原载香港《大公报》1999年10月15日

洛庄汉墓　又解一谜

音乐考古一次次改写中国音乐史，改写的速度之频，范围之广，甚至令学者们紧追不迭，也惊喜不迭。1999年山东省济南市附近的章丘市枣圆镇修建公路，洛庄村西一座土丘便成了天然取土场。6月26日，推土机竟然铲出了一堆翠绿的盆罐。济南市考古研究所与山东大学考古系立刻组成联合考古队，纵目于展布在田野上的32个长方形陪葬坑的地廓，考古学家们才意识到：这是目前发现的、最大的汉代诸侯王墓。从葬坑内带有“吕大行印”的封泥判断，墓主可能是吕后侄子吕台或刘邦长子齐王刘肥。墓葬建于公元前186年。

出土的三千多件文物中，精美的乐器，尤夺人目。14号乐器坑，位于主墓东北部，面南，长22米，宽4米，深2.8米。乐器分置三域。A区弦乐器，共七具瑟，置于圆木支架上，惜已腐朽，只存鎏金铜制和骨制零件。B区打击乐器，建鼓一面，悬鼓支架两套，扁圆形小鼓两件，也已腐烂。东侧竖有一架錞于、钲、铎的支架，由横梁、立柱、底座组成，横梁镶嵌三个铁环，下放三件乐器。C区有编钟一套，编磬六套，3件瑟钥，8枚铜铃。由北向南分两列排列，最北的一簨虡编钟，分上下两层，上层悬挂钮钟14件，下层悬挂甬钟5件。除3件破裂，其余完好。质地斑斓，光亮如初。钟内壁的调音锉痕，清晰可见，为实用器无疑。编钟对面是一套编磬，共20件，少数因悬绳朽断摔裂，大多完好。股博刻有铭文，从小到大分别为“左一”至“左十”，“右一”至“右十”。编磬每套20件的共4组，14件套1组，13件套1组，总计107件。这个数目几乎相当于已经发

现的汉代编磬的总和。齐鲁素有“泗滨响石”的美誉，“动浮磬于清商”的诗章，被重重撩起了一幕！

每件编钟上敲击两个乐音的青铜钟，音乐考古界称为“双音钟”。学界一直认为，双音钟的调音技术，入秦而失。《汉书》载：乐家制氏“但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义”。就是说：世世代代在宫廷制作乐器与从事器乐表演的“制氏”家族，因为秦汉间的社会大动荡，只会敲敲打打，说不出所以然来了。洛庄编钟证实，此技于汉初，依然承传。汉代乐府风云气少的抱憾，已成昨日黄花。历代谴责秦始皇焚书坑儒，烧掉了包括六经中《乐经》的先秦典籍。现在看来，经散数家，薪传方国，才是史实。秦始皇焚书坑儒，对技术知识，还有网开一面的情况。

先秦时，方国中的音乐文化，掌握在宫廷世代豢养、专门从事乐器制造和表演的乐官手中。这一知识阶层，不是现在意义上的通识性知识分子，而是传承一域方国、一支宗族、一项知识的文化人。曾侯乙编钟铭文上刻铸了一份十分专业、技术性极强的乐书，揭示了像县城这么一块地域的小方国中乐官们的知识结构。曾国乐官对其他诸侯国的乐律知识，十分了解。铭文记载了曾国与别国乐律的比较，也就是说，曾国的某一个音，等于周朝的哪一个音，等于楚国、齐国、申国的哪一个音。打个比喻，这种比较，如同北京人来香港，先要了解一百元人民币兑换多少港币，买起东西来，才能心中有数。先秦各国的律度量衡不一，拿着周朝的谱子到曾国演奏，就必须知道，周朝的某一声等于曾国的哪一音。铭文上的每个音，曾国都有特指名称和我们今天已经无法了解的意义。

从一个意义上说，秦始皇统一中国，做了件大好事。要不然，一国人到另一国做生意，多不容易。车同轨、书同文、律同音，统一律度量衡，让人省了工夫。但是从文化史的角度说，秦始皇又罪不可赦。全国统一为一种文化，就再也没有不同于中原的浪漫的楚文化。曾侯乙钟铭反映出，各国都有自己独特的文化体系，七国并雄，方国三百，楚谣周雅，错彩纷呈，文化格局十分动人。但秦始皇知道，方国性知识的存在与宗族的延续紧密相关，没了知识传人，文化割据就难以维持。要想统一中国，不但要

攻城掠地，还必须把储存着此类知识的脑袋砍下来。当这些天才的脑袋滚落在他们制作的青铜编钟下，那配合着长哦曼吟的楚辞乐调，也就消失在方国的烟雨楼台之外了。

文物讲述着许多消失的故事，这是考古学的意义。音乐考古的长处在于，乐器是件响器，不但印证出千年悬疑，还把当年的音调样态，原封未动的呈现出来。你不信当时的音阶如此？铭文可释，老祖宗的听觉和心智组织，与你没啥两样。

齐鲁是文化重邦。90年代中期，济南市长清县发现的邿国墓，出土了三套编钟，两套编磬。尤其编磬，音质清纯，韵冠悬石。泛滥的黄河每年不同程度地冲刷两岸堤坝，待山东大学考古系发掘该墓时，它已经离河床边沿只差一米了。要是黄河再使把劲，翻一个大浪，墓室中的编钟，就会跳进黄河洗刷历史的尘埃了。配合钟磬乐悬的，是一套大小相次、气派夺魄的九鼎八簋，摆起来整整占满一间大厅。与曾侯乙墓出土时的景象一样令人难以想象，这些典籍中几乎只是一笔带过的小国，竟然各个具有如此昂贵的礼器、乐器。由此推想：那些彪炳史册的大国宫廷中的景象该是啥样？大国君主的墓葬太显眼，历代盗墓者早就盯上了。三国时代，曹操的政府甚至独设一部，专门盗墓，为那支号称百万的大军筹集军饷。所以时至今日，只有小国诸侯的墓葬保持完整，而其中器物，已是如此规模，礼崩乐坏时代纷纷效仿天子“耀千金之重价，婉二八而成行”的大国宫廷中的奢侈，也可抚器遥想了。

为编辑《中国音乐文物大系·山东卷》，曾采访于山东各市县的博物馆。滕州市博物馆的战国编钟、沂水县文管会的商代编铙、郯城文管会的春秋编钟，件件精美，套套上品。淄博市博物馆中的一件大钟，高近一米。齐都临淄，户口滋繁，这件被盗墓者遗留的粗口大钟，可鉴昔日升平之象。从其“体重”折射出的文化背景与财富国力，以及像邿国墓和上述广布的精美随葬品的总体势能中，不难理解，齐鲁何以成为孔、孟二圣桑梓之邦的背景。如果说出土文物仅只显露出原有文化生态之一斑，那么拼钟联磬，复原全豹，或可略领那曾令人不识肉味的横逸奇韵了。

虽然如此，出土文物，还是超出我们的想象，而且常常反映到，无论我们怎样大胆，总是低估了古代乐器制造匠和乐工的能力。汉代编钟仍然保持一钟双音的现象，不是又令现代人大吃一惊？不知道地下还会出来什么，敲两下，又会吓你一跳。

原载台湾《北市国乐》2002年5月刊，第178期

串珠集珍　合零成整

——写在《中国音乐文物大系·湖北卷》出版之际

1997年是中国音乐考古学界颇值得一记的年头。中国艺术研究院音乐研究所李纯一研究员的专著《中国上古出土乐器综论》由文物出版社出版，黄翔鹏任总主编、王子初任执行副总主编的大型丛书《中国音乐文物大系》的首卷《湖北卷》（主编王子初、副主编冯光生）由河南大象出版社出版。前者可以说是以音乐考古为治学领域的李纯一先生积累一生的总结性著作，后者则是一大批音乐学界与考古学界的学者积十年之功而成的硕果。

音乐考古学作为音乐史学的一个独立分支，确立的时间并不长，但近些年却获得了长足发展，几乎可以说是音乐学界中发展速度最快、研究成果最丰、位置最令人瞩目的学科之一。原因想来也很简单，历史悠久因而文物亦丰的中国，本来就是这一领域的泱泱大国。

无须说，1978年湖北随县曾侯乙墓的发掘与研究，使音乐史及其音乐考古学获得了空前的突破性成果，引起整个学术界的广泛关注。早在1977年就亲赴甘、陕、晋、豫四省考察音乐文物的中国音乐家协会主席吕骥同志，于1985年初提出编辑多卷本《中国音乐文物图录集成》的倡议，得到中国社会科学院副院长兼考古研究所名誉所长夏鼐的积极响应。之后由中国艺术研究院音乐研究所、国家文物局、中国社会科学院考古研究所、中国科学院声学研究所联袂发起，1988年在音乐研究所所长乔建中主持下，正式立项，成立了以黄翔鹏为主任的总编辑委员会，由王子初主持总

编辑部工作。此项目申报列入国家“七五”期间哲学社会科学研究重点项目，并列入“八五”重点出版工程。可以看出，音乐学科与其他学科的交叉成为当今学科发展大趋势的环境中，《大系》也就成为这种各学科相互交融到一定时期必然产生的结果。

遥观世纪之初，王光祈、刘半农对传世的音乐文物初有涉及，拓荒于前，杨荫浏、李纯一、黄翔鹏，续薪传于后，使音乐考古学渐成气候。今天可以说，当科学的光芒照耀至古老的“金石之学”，便非徒资记而已，源此而生的现代考古学，因其务求信实的品格，在文史研究领域具有了一言九鼎的学术分量。年轻的音乐考古学，经过短短数十年的积累，步世纪交切之前，编辑出以省市为卷次、以类别为纲纪、以材质为品式、文图并比的煌煌十卷图册，把跨度在数十个省区大范围内星布的文博馆所中，数以千万套件计的出土乐器、壁画乐俑、石刻像砖，录之图册，造之表格，注之文籍，串珠集珍，合零成整，不可不谓骄人之举。

言及中国的音乐文物，恐怕没有什么能与曾侯乙墓相比，因而也可以说，十卷本的《中国音乐文物大系》，出版的首卷是《湖北卷》也绝非偶然。无须说，《湖北卷》的最大特色也在于此。

当然也不仅于此。《湖北卷》辑楚地所出文物于一集，将器物的型制、纹饰、类别联系起来观察，则会使人对先秦巫风楚式的文化风格有更完整的、更集中的印象。例如本卷所收的具有典型楚文化特征的虎座凤架鼓多达30件，仅江陵楚墓群就出土了15件。瑟多达50件，它们说明，瑟的型制在当时已基本定形，并令人对楚辞中关于当时音乐生活中“竽瑟狂会”的描绘更加直观近切。观看那仰天长引的鹤颈托起的鼓座，细品那具有夸张的流畅线条的吹奏俑，流览此域中普遍高度发达的文明成果，似乎也就不奇怪为什么在彼时彼地产生出曾侯乙墓那样集大成地代表楚文化的大量墓葬品了。本卷收集的青铜乐器逾百套件，不尽使人感叹古代礼乐文化的高度发达。开卷寓目，大面积、多墓葬、统其数量、合其重量，青铜文化的伟力、魅力，气象满胸。

一、编辑部开始就把《大系》作为一部音乐文物的资料总集来编撰，

因此提供翔实、多项的资料就规定了全书的体例。全书在每一件文物后，都列出所属时代与现今藏地，使之年有断限，索有出处。文物的规格数据，多列表格分部位示之，使之详而不烦，简而有要。音乐性能的描述与测音数据，则是本书最有价值的资料。另外在每一件文物的介绍后，均附有大量的参考文献，列出有关该器物首见于何处的发掘报告以及有关著述，有些条目的参考书目多达数十种。此卷可以作为曾侯乙墓乐器的资料总集，书后附有有关研究的所有重要文献目录及曾侯钟铭文。由于古字在排版方面的困难，许多钟铭都由最初解读它们的古文字学家裘锡圭、李家浩先生亲笔写就。此章不过万余言，历三月，凡八校。研究古史如披金，编者使原有的零章散图，并有所归。这种襞绩之勤，免去了读者的翻检之劳。

二、《大系》以图片挈领提纲，因此对图版的要求也自然极高。文物摄影非同与一般图片，由于湖北省博物馆的密切配合，各种器物的图版大都十分精美。钟壁饕餮的青黝，磬面彩凤的赭褐，虎座凤架的朱紫，青铜锉痕，石器斑驳，瓷釉光晕，木质髹漆，纤毫毕显，粲然可观。

三、《湖北卷》中的许多音乐文物与测音数据都是首发，为音乐史研究提供了大量新资料。鄂州七里界四号砖墓出土的三国后期的青瓷卧箜篌乐俑，就是填补史阙的珍品之一。关于卧箜篌，汉唐文献多有记载，但其型其制，早已无考。史家仅能从嘉峪关魏晋砖墓画及辽宁辑安北魏古墓中的壁画对照文献记载，约略知其属于有品柱的琴瑟类乐器。而此件具有相当写实成分的乐俑，“生动地保存了这种失传古乐器的具体形制，以及其演奏姿势和手法”。俑人屈膝凝神，乐器横置腿上。卧箜篌上凸塑通柱六条，柱上弦痕横刻，醒目异常。俑人右手做抚弦弹拨状，左手中指指腹按压柱脊，按弦取音，食指、无名指稍稍翘起，栩栩若生。有时古代文献方面的研究，聚讼纷纭，持续有年。而一件文物的出土，补坠绪于千载之后，一器破迷，快何如之！

对于人文学科来说，亲临实地、亲触实物、亲身感受地观察研究对象，是十分重要、甚至应该说是不能省略、不可替代的一道工序。考古学

更是讲究实地、实物考察。由于考古界与音乐史专业所需材料的角度不同，即使是已经发表的考古发掘报告，也会忽略许多与音乐有关的甚至是至关重要的细节。所以对于音乐考古学者来说，第二手的资料就必须慎重对待，而这些疏漏只有音乐史学家才有能力补足，更何况尚有许多“养在深闺无人识”的器物需要音乐考古学家去发现出来。

王子初自1988年承接了《湖北卷》的任务后，背起行囊，一竿子插到底。他只身一人，带着测音、测量、摄影器材，跑遍了全省大大小小70余县、10余市、8个地区的博物馆、文管会。楚天辽阔，江汉莽莽。几乎每一件器物，都经他亲自观察、甄鉴、丈量、测音，可以说，《湖北卷》的文物资料大都是第一手的资料。

我们现有的音乐教育体制中并没有考古学的专门训练，而考古学又是一门综合性学科，涉及相关的学识很多。子初买来大量考古学专著，从器形、断代、古文字，边干边学。现在他可以从纹饰器形、音梁铸样、配套件数、音列设置等方面，大致准确地断定一套件编钟的所属时代。知识结构的厚积，对古代文化器物特有品式的鉴别能力，来自他数年间对先秦各个时期同类乐器反反复复的考察实践。由于各方面的困扰，《湖北卷》数易其稿，甚至全面返工，但却给了他一次次增长认识的过程，真可谓“安知非福”了。子初感言：摩挲那些精美的文物，荆楚文化那奇崛的造型与图案透出的浪漫气息，常常激生无限赞叹。这些情感，凝铸笔端，洋溢在他写的《湖北音乐文物综述》之中。由于有了对每一件文物的真凭实感和仔细观察，作者的自信亦流露在叙述行文的每一细节之中。

虚堂凝雪，草阁流春。十载寒暑，两鬓飞霜。子初戏言，此生大概就要执于斯、埋于斯了。并非没有困惑，并非没有无奈，但中国知识分子的学术情结，就让人不计其余地走下去。他的这种精神带动了编辑部的其他研究者，《甘肃卷》主编李志和，数出阳关，《山西卷》主编项阳，踏遍三晋，这些保障了全套丛书的高品质。

正如黄翔鹏主编在“前言”中所写，这是一套可与中国音乐四大集成并称姊妹篇的中国音乐文物集成。但如果说这一集成与其他集成相比在编

辑方面有什么特长的话，那就是，它是在一批具有较高知识结构的专家学者自始至终参与下进行的。从资料收集到文字撰稿，从器物测量到音响测定，从图片拍摄到线描绘图，甚至到版式设计中的字型字号、图版位置，无不是在音乐史、考古学的专业人员直接参与下进行的。每卷文稿，都经由社科院考古研究所的王世民研究员审改、把关，各省区文博系统的专家们也大都出任各省卷的主编或副主编。

无需讳言，当今之势，一个人要做成一件事，常常要做一些学术之外的工作，作为主持编辑部常务工作的人，为此而花去的时间和气力甚至比编辑本身还要多。也是天道酬勤，大象出版社的领导与编辑，慧眼视珠，承接了此套丛书的出版。他们组织了最好的设计与编辑人员，对设计、印刷、装帧等各个步骤，务求其精。今年《大系》还将出版《北京卷》、《陕西、天津卷》、《上海、江苏卷》，相信待它们排成一列之际，定会为弘扬我国古代文明发挥巨大的文化势能。

《中国音乐文物大系》的编撰与出版，不但培育了一批音乐考古人才，积累了一批音乐文物资料，而且可以预料，也必将产生一批音乐考古学及史论的研究成果。正如曾侯编钟的出土，改变也改写了古代音乐史一样，这批音乐文物的发表也必将改写音乐史的许多篇章并使其更加有声有色。

原载《人民音乐》1997年第8期

奏鸣曲

中国第一首"跑了调"的歌

——十二音体系和罗忠镕的《涉江采芙蓉》

一、一个胆大包天的人

神秘莫测、变幻无穷的音乐世界，乐音的基数原本只有十二个。犹如十个阿拉伯数字就衍生出奇奥诡谲的数学世界一样，像一个自给自足、取之不尽、用之不竭的世界，因其排列组合的先来后到，话长语短，竟然有了无以穷尽的可能性。但是，不管音乐怎样排列组合，总有一个在秩序井然、逻辑严谨的世界中起关键作用的"头"，率领部下去摆各种方阵。这个"头"，西方音乐理论术语中称"主音"，中国古代音乐理论体系中叫"音主"、"调头"。主音所率的一系列音级，按半音关系像楼梯一样或向高、或向低排列，以十二为界，组成一个集体。所有音级以向心力围绕主音运动，这便是通常所说的"调"。没有了主音所构成的"调"，乐音便如群雁无首难成行，失去了秩序，音阶是几千年间人类的听觉系统经过不断筛选、提炼形成的智慧结晶。

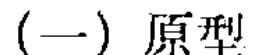
20世纪初，竟然有个人无法无天，胆大妄为地把乐音肌体中的脊梁骨——调——给抽走了。不光音乐世界，整个人类世界也一下子紧张慌乱起来。人们允许音乐家在和声、复调、配器、作曲等各个领域做各种各样异想天开的试验，然而这个人竟然胆大包天，把乐音大厦借以立体的"根"给刨掘了，人类的耳朵不免回荡起那句古语："是可忍孰不可忍！"不过这个深谙乐音数理关系的大逆不道者，并没有让乐音七零八落，散了

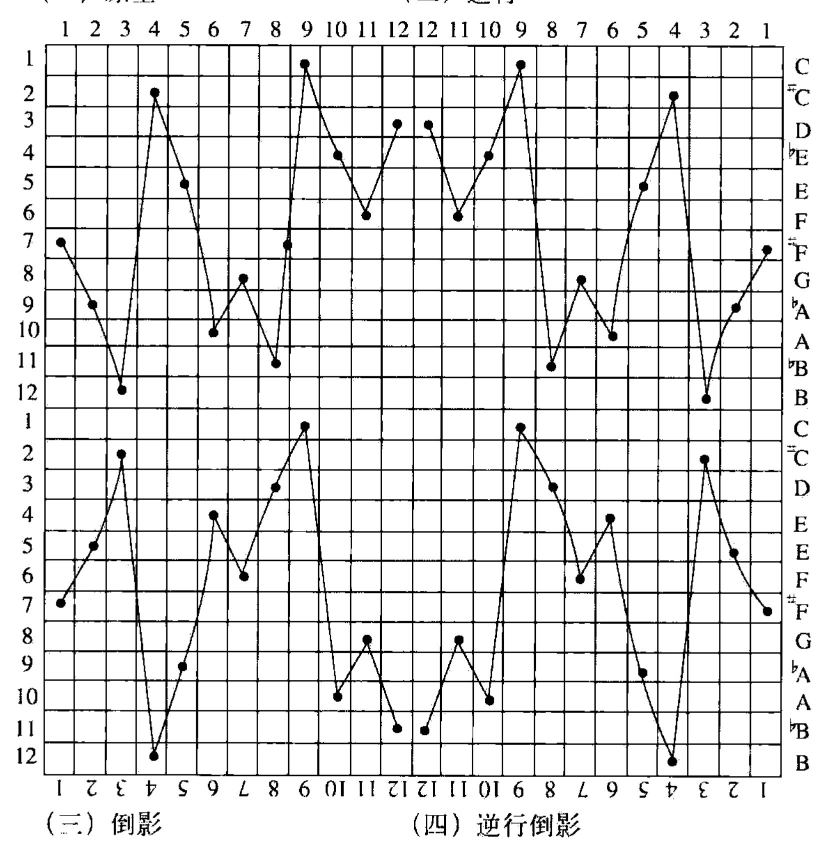
架子。他又用另一套数理关系重新结构一根脊梁骨，立于乐音肌体之中，这就是西方近现代音乐中最基本的作曲法之一：十二音体系。这个音乐史上最大的叛逆者是位奥地利人——阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）。

二、十二音体系

“十二音体系”的基本原则是，十二个乐音“人人平等”，各为其主，没有哪一个音再居于主导地位，音与音之间不构成调性意义上的稳定与不稳定的倾向关系。用此技法写作时，十二音依次鱼贯而出，在没有将每一个音全部展示之前，任何一个音不得重复以形成相对中心感。这样依次展现的序列称为“原型”。第二次展现的序列是原型的逆向进行，也就是原型顺序的前后颠倒，原型中的第十二个音变为第一个音，第十一个音变为第二个音，第十个音变为第三个音，以此类推，这称为“逆行”。第三次展现时，必须将原型中的序列做倒影处理。大家知道，一株水边之树，映入水中时，正好是反着的。树根在上，树顶朝下。音乐术语“倒影”，也是借形象化的比喻，处理音程关系。原来向上三度进行，倒影时便向下三度进行；原来向上五度进行，倒影时便向下五度进行，以此类推。十二音作曲法把传统作曲法中偶尔运用的这一手法原则，全部贯穿到第三次十二音的顺序展现中。它把原型的第一个音做轴心，严格地按照音程的倒影关系，把原型的十二个音依次反过来呈现，这称为“倒影”。第四次展现十二个音的序列，又根据第二次的逆行原则，将倒影形成的十二个音序列再做逆向进行，称“逆行倒影”。这样以原型为本的“四合一”结构模式，使全曲的音级关系脱离了以主音为中心的功能逻辑关系，代之以高度数理化的严密内在逻辑，每一个音的出现都不是颐指气使，任意而为，而是有理可据，衔接有序。作曲家的案头工作不再是灵感来时挥洒而就，而必须精心计算，巧设安排。

我们用下列图表形象地展示十二音体系的四种基本手法，便于大家理解：





新科技向艺术领域中的逐步渗透成为现代艺术形态的显著特点之一，音乐艺术与数理逻辑有着天然关系，试图以数理规律为音乐创作找到科学依据，重新建构乐音关系的体系，是现代音乐思潮中最重要的发展途径之一。欧洲古典乐派建立起来的明确调性思维，到了浪漫乐派、民族乐派之时，开始由单纯的调概念拓展为流动的调性，大量的离调乐段，模糊的从属关系，松动的向心内聚力，一步步趋向复杂化、多元化。但是，传统的调性思维原则，却一直未有人敢于彻底打破，虽然到了印象派作曲家的音乐中，重叠几个调性的多调性手法已经使调中心感分裂为不同织体层面上的碎片。

勋伯格创立的十二音体系作曲法，划时代地把调性概念留给了20世纪之前的音乐史。他把无限扩张几乎在大小调理论体系中用尽告罄的调性家族可容许的浅浅篱笆彻底推平了，代之以一套摆脱调控制的无调性概念。

这位参加过两次世界大战的老兵，见过遮天盖日而来的轰炸机，硝烟过后一切荡然无存的景观历历在目又耿耿于怀，难以想象他怎能再用昔日出入公爵府邸的优雅的音乐家们习用的风格、谐和悦耳的音响对同代人讲话！他冷漠而超然的眼睛转向了"流动建筑"的乐音结构内部，偷梁换柱，被著名的匈牙利作曲家巴托克称之为"专制的大小调"的调式思维模式，彻底瓦解了。

七个常规的自然音与五个润饰的变化音的界线被取消，十二个音级自由平等的地位带来了新的思维方式和新的旋律风格。勋伯格把西方乐坛上几十年间对于调性偏离、摆脱调中心控制的表现意图总结起来，用纯粹数理逻辑的乐音排列方式，完成了自由泛调性的历史，其极端的音乐形式感，甚至使人怀疑起"音乐是听觉艺术"的古老公理。视觉上的分析意义，理性上的认知价值，有时大大超过了听觉上的审美感受。

因其如此，十二音体系在半个多世纪以来一直恪守着欧洲古典浪漫作曲技法的中国音乐界，被有根有据地视为"极端形式主义"而备受贬斥。

然而，1980 年，中国唯一一家采用五线谱绘谱的严肃专业刊物《音乐创作》，在第 3 期上发表了罗忠镕为古诗谱写的歌曲《涉江采芙蓉》。这首独唱体裁的艺术歌曲是我国作曲家第一次借鉴十二音体系，并且不折不扣地严格采用序列技法创作的作品。这给当时的中国音乐界带来不小的震动。

20 世纪 70 年代与 80 年代之交，面对着渐渐敞开的厚重国门，那行将逝去的与即将来临的观念都在更新换代的击鼓筛锣中徘徊。先前偶有风闻但尚无系统介绍的西方现代作曲技法，开始灌入始则满腹狐疑、继而洗耳倾听的音乐家的耳鼓了。如前所述，音乐是门技术性极强的艺术，欲在艺术上有所创新，必须突破因袭的语言结构本身，方能突破这种语言结构所连带体现的审美心理定势乃至生理听觉习性。况且这种语言结构曾被附着在一种特定的历史观念上而畸形发展过。虽然音乐结构的自组织能力极强，但听觉习性的利用值却因时代局限而极其有限并会遇到强烈抵抗。但是拨乱反正、改革开放的新时期，渐至形成中国社会少有的宽松和谐、百

花齐放、百家争鸣的局面。人们对于那些经历过十年磨难、如今喷涌出创作冲动和积极尝试新途的艺术家投以鼓励的目光。

罗忠镕是有着几十年创作经验的作曲家，曾创作过《第一交响曲》、《第二交响曲（在烈火中永生）》、交响诗《江姐》、《管弦乐序曲》等作品。多年来对民族风格的悉心体察和刻意把握，使他有信心、有勇气去探索新领域。正是作曲家强烈地感受到，时代的进步和风格的变迁应当成为每个人参与的责任，因此在《涉江采芙蓉》一曲中体现出的深思熟虑的严肃性和探索性，在历史意义和实践意义上，都远远超过了选择十二音技法本身。这一写作技法的采用，意味着思维方式的调整，心理定势的拓通，听觉习性的嬗变。从作品分析中可以看到，作曲家对此有着足够的认识和技术准备。因此，我们说《涉江采芙蓉》不是偶然产生于20世纪80年代的第一个年头，是时代的呼唤把作曲家推到了新的起跑线上。

三、《涉江采芙蓉》

《涉江采芙蓉》一诗是流传于东汉末年的古体诗，始被南梁萧统收于《昭明文选》。全诗五言八句，罗忠镕处理为四个乐句，把十二音体系的四种组句手法的“四合一”结构与传统音乐“起承转合”的四句头曲式有机贯通起来。

原型：涉江采芙蓉，兰泽多芬草。
逆行：采之欲遗谁？所思在远道。
倒影：还顾望旧乡，长路漫浩浩。
逆行倒影：同心而离居，忧伤以终老。

钢琴上简洁的前奏，采用了十二音技法的原型和逆行写成。沉缓微弱的低音和飘乎其上的单纯高音拉开宽宽的音域，展开了一幅地老天荒式的寂寞图景。连续几个时值相同的大二度音响的轻轻叩击，略略显出骚动不

宁的气氛，模仿古琴拂奏手法的琶音，从高音区飘然而下，犹如芙蓉池中吹皱的水纹，远远荡去。音符忽浓忽淡地聚散，宛若水墨画中墨迹的飞沉涩放，描绘出孤独寂子的怀乡惆怅。

罗忠镕遇到的第一个技术难题，便是歌词与序列的矛盾。中国歌曲的旋律应服从歌词语言的四声抑扬，而序列音乐的旋律却要服从序列结构的数理逻辑。上列图表便是《涉江采芙蓉》一曲四句旋律的音级位置，不难看出作者的构思是以严格的对称数序为蓝本。这组音高次序是先设条件，固定难移，不然序列之名难副其实。

"空间"被框限死了吗？细心之笔，有隙可乘。中国民间音乐讲究"以宫立调"，确立一个宫位，把紧随的一组音框限在这个宫调位内，就可以有效地化解序列音乐的半音化倾向。罗忠镕正是从此入手，铺设出一组组中国化的旋律。他没有生搬硬套、生吞活剥序列程式，而不显山不露水地串珠集珍，连续排出的几个宫调向心力，似有似无，若即若离，巧妙地避开了中国曲调最忌的极端半音化，从而保证了词曲关系上四声音韵、声调语气与曲调的结合。独唱旋律音域只有十度，行进中力避"怪"、"难"音程，衔接流畅，符合人声歌唱特点。"空间"余地有限，"时间"更是大有可为。罗忠镕考虑到民族曲调的基本乐汇、基本旋法的五声性，并将这些旋法的"基因"——大小三度进行抽取出来，在十二音依次出现的链条中，通过不同节奏组合的切割，把数个相邻的音组构成典型的五声性曲调，从而使链条中的每一环节都具有明显的民族乐汇气质，并在保证了统一的无调性语言的基础上，产生出中国色彩。这些聚集在不同节奏时空中的中国风味的曲调片断，有效地冲淡了十二音手法的无调性风格，又在抑扬起伏的句读中表现了长吁短叹的语势。听来亲切的曲调，背后是遍布机巧，滴水不漏，严丝合缝。这里既需要热情，又同样需要理智。十二音技法那奇特拗情之语，朦胧苦涩之行，恰与古诗的古朴幽远、意境飘逸之味暗暗投缘。四种基本手法又与句法精炼的古诗结构一拍即合。作曲家颇有见地在这里投下他的审美目光，将怀古之情装入十二音体系的运载之舟，增加气氛，托云烘月，强化变换，作出符合民族审美趣味的选择。出笔于

精雕细琢，字字推敲，却展示出白描式的寥寥勾勒；和声衬托中点与点的疏密浓淡，却渲染出繁弦急管，声情并集；经过精心选择，“前后不搭调”的音符却组出了流畅的中国曲调。它向人们证实：一向认为只有挨批之份的西方现代音乐技法，不但可以为我所用，而且创造了其它传统技法都不足以传导的特殊情味。《涉江采芙蓉》的尝试突破了禁区，使人们看到，任何一种手段，一种具有文法性质的基本原则，都具有高度的灵活性、可塑性及容纳性。闭目塞听，只用一个“调”唱歌的僵化观念，扼制了作曲家的丰富想象力。

在中国，罗忠镕首开十二音体系之先河，把一种纯粹西方式的数理思维化为纯粹东方式的审美情调。那“一弹再三叹，慷慨有余哀”的古色古香风格，与现代音乐格调相映成趣，交融一体。它启发和推动了后期的新潮乐派的青年作曲家，进而把西方现代音乐的各种有用手法都拿来，作为发挥他们主观情绪意兴的手段，构成颇有明确思想情感的新质音乐文化。

原载《音乐爱好者》1990 年第 4 期

寄情山水　放歌边陲

——中国当代交响乐启示录之一

恶梦醒来，屈指十载。回首当代交响音乐发展的数个春秋，人们不禁要问：来自何方的感悟，启迪了第一批推出的新作？方兴未艾的"新潮"作曲家从哪里盗来了第一把"天火"？翻开书案上墨香犹存的总谱，把已灌制成套的录音带填入机卡，"洋洋乎盈耳"的几乎都是来自大自然的音画音诗！临汉江的《三峡素描》、《长江画页》；背莽林的《北方森林》、《山林》、《篝火》；涉剑南的《黔岭素描》、《滇南剪影》；入竹寨的《纳西一奇》、《瑶山风情》。塞北、南陲、西陬，无不留下作曲家的心曲。

疑问之一：当国人争先恐后地涌入东海岸日趋现代化的城市生活之时，作曲家的灵感为何来自那些边陲平野、竹草结庐的乡随之地？

历史，曾以无情的力量拗扭着作曲家的意愿，长于抒情的音乐不敢抒情，在发狂的理性下苟且偷生，诉诸内心的音乐情感，在图解中蝇营狗苟，音乐的模糊性、多义性被一大堆不相干的标签嘲弄得哭笑不得，个性在社会题材的宏旨下挤得瘪瘪囊囊。作曲家的心血几乎毫无补偿地白白流失着……经历了十年痛楚的作曲家的第一种逆反心理，便是避开社会题材。如果说作家们把久积内心的苦闷，激愤倾注笔端，形成新时期文学的第一个浪潮"伤痕文学"的话，那么作曲家则循音乐之本，顺音乐之天性，还音乐之魂于本来面目，把不善描写事件的音响转向大自然，聚成新潮音乐的第一个潮头——音诗、音画和风俗画卷。

应当说在70年代，作曲家也在把心灵上流出的血洒在《抹去吧，眼

角的泪》、《清明祭》和悼念张志新的《交响幻想曲》等作品中，但在思想解放、观念更新还没深入到人的意识底层的时候，还不足以形成这短短十年交响史上的冲天大浪。在喘息未定，百废待兴的时局下，与其用音乐去医治感情，不如用音乐去抚慰感情。

负载着沉重历史的大地毕竟还有一片未被历史的浓云密雨污染过的大自然。它安慰了作曲家的心，使压抑的感情找到了寄托。如同森林把酷暑吸进自己的胸怀再喷出清新的空气一样，大自然把作曲家拥抱进来，把他们的怒、愤、希望，化作包含感情的音响，倾吐而出。于是，乐团里的职业作曲家、音乐学院里的莘莘学子，跨过了城市的墙垣，拂掉了与城市紧密相关的沉重思绪，跑到大自然里呼唤刚刚被发现的自己："音乐之魂，归来兮！"这就是《云岭写生》中琴弓上流泻的长调，这就是《云南音诗》中管乐上瑰丽的和声，这就是《山林》中键盘上滚出的音流……我们几乎在每一部作品中都听到大段大段的抒情乐篇，正所谓"非长歌何以驰其情"。真挚、可爱的感情在我们耳里萦绕不去，在我们心底泛起沉思。这正是为何作曲家要投身大自然的社会政治原因。

疑问之二：汉族传统文化有着丰富无比的音乐宝藏，为什么作曲家一股脑地跑到云南和各边远的少数民族地区去捕捉灵感？

独尊独荣了二千载的儒家文化，积淀凝成了汉民族的文化心理结构，对政治上拨乱反正的批判性反思，使人们对这些政治灾难的原因进行历史文化的反思。当思辨还没来得及用理性的眼光去观照我国本位文化的惰性时，作曲家已敏感地意识到，传统音乐文化与他们此刻如获新生的心里感受和精神状态如此隔膜，汉族传统音调外在气质的轻声款语，温文儒雅，似乎难以承受交响载体应当具有的无限含量。传统的儒家文化、封建意识和价值观念导致的一系列政治灾难，使作曲家本能地避开作为这一文化重要组成部分的音乐及其风格。剑南的民风，秦岭的民俗具有的生命力，崇力的动感，强烈地吸引了成群结队前去采风的作曲家。

汉初的刘安因父贬四川，收纳门客，编修了宏阔富丽的《淮南子》，透过那些缴大风于青丘之泽，上射九日而下杀猰貐的羿的神话，透过那气

吞山河夸父逐日的南方民间故事，表现了刘安有别于中原大一统文化的独立意识。面对少数民族音乐如获至宝的作曲家也正是反映了他们对传统文化的反叛。这不是传统文化的断裂，而是传统文化束缚太深的结果。随着民俗学、民族学研究的成果，人们开始重新理解、重新评价昔日的蛮夷文化，将这些清新气质注入文化，正是为振兴的初衷助风添翼。正是那些交响风俗画的由来，这正是为何作曲家要采撷少数民族音乐的心理原因。

疑问之三：现代乐派迭来层出，创作技法五花八门，为什么要选择那些古朴的少数民族音乐的土风去适应现代观念、现代技法？

表达新的感受，必须创造新的语汇，新的语汇就必须有新技法，上世纪末还未雨绸缪并终于在两次世界大战间隙成轩然大波的西方现代音乐，从根本上动摇了恪守了上百年的作曲技法。国门初启，西风东渐，这些新的表现技巧正中要对传统文化进行挑战的作曲家的下怀。所需的只是能在内在机制上使两者融洽的土壤，一种开放的、得以持续建构的基点。跃跃欲试的作曲家便把视野投往以下两个领域：一是崇力、尚自由的泱泱蛮风，二是意绪飘逸的淡淡古意。

西南少数民族的生活中，可以找到一切现代意识的活标本，弗洛伊德冲动的裸露，表现主义非理性的线条，图腾意识中被称为狞厉之美的丑学。而与此浑然一体的音乐又可以找到一切现代音乐的因素。粗糙而富有力度的音响，有棱角的节奏，不谐和音程的旋律，音色的丰富变化，这些内在机制和表情因素正与作曲家心中的意境和追求一拍即合。于是，弦乐群清越而细微的层次变化，管乐组和声乐背景的诗情画意，被赋予了充分的表现意义，总谱上一堆堆叠楼加层般的高叠和弦，幻化出一片绚丽声浪。这或许就是刘索拉小说中所说的“充满阳光的音乐”！这也就是为何作曲家要运用现代手法去刻意抒怀的技术原因。

一大堆“素描”、“剪影”、“土风”，带着田园牧歌的清新，踏着火把节狂欢的古老舞步，以大自然为背景梦幻般地不宣而至，它们并非师出无名。“其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。”（李

赞语）于是借助纯器乐化的交响音诗，让十年动乱捆绑的音乐之魂在大莽林中回来荡去。作曲家并非单纯地乐山乐水，洗耳倾听吧，那是人化的自然，那是音乐化的自然，那是音乐家心中的净土，这才是对祖国真正意义上的赞歌。

对近十年交响音乐创作的反思，可以看到三条主线：借景抒情的音画、风俗画；心追往已的古意古风；披露内心思索的哲理音诗。或许不能不说，在某一时期，由于历史惯性，作曲家还心有余悸，未能倾诉那痛苦而深沉的感情过程，寄情山水仍是一种“凯乐之情，见于金石”的乐感文化的精神逃路。然而我们毕竟在音画中听到了作曲家的良知和诚实。他们以空前的热忱和巨大幅度的感情感染了我们，不管初看起来这些标题怎样无涉人事，然而，实际的音响所传达的真实情感和思想的潜流，却贯满了人间生气。不管某些作品的技法还带着借鉴时的生涩，毕竟以发扬民族文化的责任感，反映了历史上的首创精神。作曲家在自然中寻回了遗失的感情，寻回了悲苦而顽强的个性。是的，描写性并非音乐之长，所以当作曲家从自然回到书斋，便开始了文化心理深层意识的反省，这便形成当代交响音乐第二个潮流——寻根意识与煌煌古风。

20 多年前，有位留苏的音乐家说，十年后我要用贝多芬的语言与大家谈话，十年过去了，人们非但没有听懂贝多芬，反而使许多人不知贝多芬为何许人也。又一个十年过去了，人们已习惯坐在满台生辉的管弦乐队面前欣赏交响乐了，在一系列的个人作品音乐会上，人们簇拥着作曲家，让他们签名、留照，为他们的新作长时间地欢呼鼓掌。这段历史值得深思，值得在欣慰感怀、喜其所得却犹恨不足之余获得点滴启示！

原载《音乐学习与研究》1988 年第 2 期

构思与标题

——中国当代交响乐启示录之二

乐曲的铺排逻辑、陈述次序、推展层步在历史文化的发展中渐渐凝结为一系列相对稳定的曲式结构。中国作曲家在相当一段时期基本遵循着欧洲音乐曲式的规矩。如同可以从印欧语系与汉藏语系的语法中透视中西文化心理结构和思维习惯的不同一样，也可以从艺术构思的原则及其立旨的标题上，抽象出一般规律去观察中国作曲家如何在当代交响作品中更浓地注入了中国式的运思方式。形式与内容总是相互影响，中国交响乐反映的是中国内容，因此在遵循西方交响乐的一般模式中，又以极其微妙隐秘的方式渐渐融入中国传统的构思特征。与艺术构思密切相关的作品标题，亦可极大程度地反映出中国作曲家的艺术追求。

欧洲传统交响乐的艺术构思，大致可归为标题性与无标题性两类。我国早期交响作品大多显示出标题性构思，并于近年间逐渐走向反面。艺术构思的呈现主要有以下三种类型：

（一）叙述性构思

作曲家以现实事件、现实人物为素材，以现实生活中的矛盾斗争为依据，经过对人物生活、斗争过程的概括与加工组织，构成具有戏剧情节性、带有叙述性特征的作品。音乐的发展或多或少存在着情节展开的线路。如朱践耳根据张志新献身真理的事迹，结合奏鸣曲式写作的《交响幻想曲》，就是这种艺术构思的典型。对题材着手处理时，作曲家首先拟下符合音乐逻辑发展的“脚本”，悲剧式的引子烘托出那一特定的时代背景：

主部主题是主人翁形象和倔强性格的写照；副部主题唱出了主人翁上下求索的内心独白。展开部为益愈尖锐的斗争。插部和假再现表达了人们对英雄的哀悼和敬仰。再现部进一步渲染了英雄的光辉形象。尾声与引子呼应，凝重的气氛给人留下深刻的反思。这种构思类型，在我国交响音乐创作中屡见不鲜，尽管有些作品未加文字说明，但仍可依据音乐形象发展的逻辑，辨别出构思的线索。

我国作曲家深受欧洲浪漫乐派、民族乐派"艺术综合"思想影响，借用姊妹艺术题材，成为叙述性构思的又一情况。家喻户晓的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，取材民间神话，选取"草桥结拜"、"英台抗婚"、"坟前化蝶"三个主要情节，分别做奏鸣曲式呈示部、发展部、再现部的内容，成为音乐中渗透着文字因素的典范。

此类艺术构思直接取自事件情节，线索有始有终，形象易辨易识，创作者有据可凭，欣赏者有脉可依。情节成为决定音乐结构的主导因素，但为适应音乐逻辑曲式规范的制约，保持曲式完整性、清晰性，作者必须对原作或事件加以剪裁、提炼，所以叙述性构思的作品在结构上都有强烈个性，多少损伤了音乐自身的发展规律。

（二）场景性构思

由一系列生活场景、自然景观做平面背景，以组曲原则为纵向脉络，其间诱发出作曲家的感受、思考，并以此作为内在联系结构全曲，是场景性构思交响套曲的特点。从下表的概括可见一斑。

作品名称	作者	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章	第五乐章
春节组曲	李焕之	序曲：大秧歌	情歌	盘歌	终曲－灯会	
山林之歌	马思聪	山林的呼唤	过山	恋歌	舞曲	夜
黔岭素描	朱践耳	赛芦笙	吹直箫的老人	月夜情歌	节日	
纳西一奇	朱践耳	铜盘滴漏	蜜蜂过江	母女夜话	狗追马鹿	
蝴蝶泉	朱践耳	苍山十八间山歌	蝶舞	泥鳅洞	云异峰下	
云南音诗	王西麟	茶山春雨	山寨路上	夜歌	火把节	
山林	刘敦南	山林的春天	山林的夜话	山林的节日		

如果说叙述性构思是把视线贯注于时间，以戏剧性矛盾冲突作为发展乐思的动力，那么场景性构思则把视点投向不同的横断面。以作曲家的自身感受为内在线索组织作品，前者更具客观性，后者较具主观性。前者适于重大的社会题材，干预生活；后者立足于风俗民情，歌颂生活。通观这类构思，作曲家总是选材基于某地的特殊生活、自然风光，常常是采风之行的纪实抒怀。

导致我国大多数器乐作品以标题性构思为基本原则的原因是：（1）现实主义创作方法的历史传统，讲究音乐的社会功能。善于把艺术与人，艺术与社会，艺术与自然重叠思考。（2）传统的审美习惯。不用说传统音乐五大类——民歌、戏曲、说唱、舞蹈、器乐——以声乐体裁为主体，使音乐的展开多依附于词意，就是传统器乐中亦多有与内容切题的标题，并在总标题下注上许多颇有趣味的小标题。如《春江花月夜》、《十面埋伏》等古曲。（3）作曲家力求交响音乐走向群众的创作意图。因为乐思的明确性，易被一般音乐听众接受，很大程度上制约着作曲家不约而同地选择标题性构思。

（三）启示性构思

新潮乐派的作品一出台，首先表现出把音乐从文学故事和生活事件的缠绕中解脱出来的倾向。最为典型的，莫过于瞿小松“为混合乐队而作”的室内乐冠以的标题 Mong Dong。仅仅两个抽象、神秘、让人揣摩猜测的音节，便打消了欣赏者试图抓住哪怕微乎其微的联想线索的愿望和习惯，把听众置于纯音响之中，打破提供一条可循思路、联想依据的标题的制约，摆脱对构思简单化的理解和文字化的解析。作曲家这样说道：“标题用汉语拼音而不用汉字，目的在于避免听者从自身的文化角度作语意上的引申。”（瞿小松《第一届中国现代作曲家音乐节作曲家交流会》）虽然表面上作者还部分地遵循着给乐曲冠以标题的习惯，但这个不具象的、给人以宽泛想象余地的启示性标题，是对音乐界长期以文释乐做法的反叛，它避实就虚，告诫人们，且莫望“题”生义，谁都有权利积极地感受音响本身传达的情感，音响本身唤起的思绪。因此人们说它是“一首标题性的无

标题音乐"。(樊祖荫 1987：94）关键的问题不在有无标题，而是构思是否必须建立在非音乐的文字上面。Mong Dong 一曲原为电视片《悍牛与牧童》的配乐，瞿小松的音乐恰恰是在电视片的画面拍摄之前依导演陈三伟的要求据音乐特点独立构思的。作曲家有感于崖画，但无心叙述那些古老的图腾故事，一味追求渗透在崖画中的原始人类同自然浑然无间的坦荡粗放的胸襟。男低音吐出的一长串没有文明时代的概念、只有含含糊糊音节的呼号，没有一件乐器伴奏，没有一句像旋律样的调子，就像崖画涂写的简单粗糙刚开始成形的笔画。音色犹如冷冰冰的崖画质地，在凄清的宇宙中回荡。或许作曲家想到了天地间第一声由人类发生的呼唤，原始莽林中划破夜空本能的、无助的、不可名状的孤独，蛮野洪荒中的生命与生活环境的隔膜生疏却又贴近和依恋。同音反复的节奏，微弱而无休止的延续着，仿佛机械单调永无停歇的动作。大段单音的空白，原始自然的宁静，拖出埙的哀鸣。什么样的时代就会产生什么样的音色，工业时代产生火车轰鸣，也有了音质精美的乐器音响，原始时代却只产生出粘土的陶土乐器，呜呜咽咽，闷声闷气，悠长凄婉。作者何以偏偏选择了早已隐退到历史积层中的音色?

瞿小松有过长期在大山中的下乡生活，似乎无法在沉闷嘈杂和纤弱文质的城市生活中捕捉令他激动的体验，桀骜不驯、气势磅礴的山势起伏的轮廓，就是他旋律的曲线，粗犷浓重、尖锐刺耳的音团，如大块大块的流体，中间几乎不容缓冲余地。他描述自己的风格时说：

> 它不属高雅的那种，它可能是阴沉的，然而它无所畏惧。它疏远人性而宁愿与大自然为伍，虽然它为原始感情所吸引，然而它又是为文明所支配的。(李耀伦 1987：24)
>
> 我所以对原始的东西特别感兴趣，因为我觉得它太有魅力了。我有时写音乐很粗犷，我特别喜欢大山，它磅礴，有气势。贵州的一些山下雨时，这一个瀑布，那一个瀑布，青石板上放着冷光，鸟语花香，野果子打下来就可以吃，趣味无穷。生活把我抛到自然里，山民

与自然太接近了，在那种环境里生活，我感到有一种旺盛的生机，有很多奇妙的感觉。文明社会的思考我也非常理解，我自己也是个文明人，也能感受到文明的压抑、孤独、绝望，人的不可理解等。但我觉得那种东西更有生命力，我的音乐里常出现这种生命力，这种在文明人看来粗糙的生命力，我的音响显得很紧张，很有张力，我喜欢丰满，紧张的音响，大幅度的对比。(1986)

《山歌》、《山之女》、《山与土风》，这一系列有关山的主观感受，构成了瞿小松创作的主脉。作品不再注重乐音本来就无力逼真写的客观外象，遵循感情逻辑组接大段大段的意境。乐音组合出的意境，意境组合出的韵味，韵味背后折射出的现代人对古老世界的感触。情绪、捕捉、体验，没有可以确指的形象，没有错综急遽的形象的更迭交替，没有可以比附的故事和排它性联想的指定，只留下一串力量的萌动。Mong Dong 或许不仅仅是对传统构思方式和欣赏方式的奚落，确实让我们看到了新一代作曲家写音乐的方式。乐音流淌过程中，时间概念被放大着、凝固着、缩短着，于是，古代与现代、外界与内界、远景与近景、长与短、动与静的界限模糊了，被紧紧合于一股强有力的震颤中。可感的世界实体，隐到幕后去了，跳出来一颗贴着大地的心。

看起来很奇怪，标题与时代的联系上，西方交响作品的发展脉络是由自律的无标题性渐渐走向他律的标题性，中国交响作品却由具体的标题性走向抽象、启示性的标题性，甚至无标题性。两种音乐文化的逆向发展，与不同的时代背景密切相关。近十几年，作曲家开始由生活的外观逼向内心，由轰轰烈烈到静观默察。他们不仅用音乐状物、抒情，来具体地叙述事件，反映生活，而且积极挖掘音乐艺术所蓄藏的情感与深刻的哲理。表面上似乎拉开了与实际生活的距离，但作曲家们却从更广阔、更深层的视角，观照驱动着生活发展的内因。构思线索不再局限于凭借文学艺术的清晰脉络和故事梗概以及借助视觉艺术依稀可辨的自然景观，渐渐偏向传统文化的精神、意绪、冥想、气韵、空灵。因此，这类构思，结构自由，几

乎抛开了欧洲交响乐的曲式原则，把从现实生活中体验的感情抽象化，偏重心理认识的复化发展。

瞿小松的 Mong Dong 中，人们再也无法用通俗音乐读物中惯用的描写解释音乐过程，长笛出现便是潺潺流水，小号一响便是曙光透发。启示性的构思呈现出综合标题与无标题构思特点的趋势，把音响的多义性、模糊性与传统思维的悟性、直觉、内向验心，沟通起来，作曲家希望将道家“象外之象”、“言外之言”与禅宗“不立文字”、“直指人心”的传统精神与音乐的不确定性，放在同一审美平台上。

Mong Dong 出现后，一大批富有启示性标题的作品涌现出来。许舒亚的大提琴协奏曲《索》，从标题很难揣摩内容指向，是个具有广泛解释幅度的符号，构思可归无标题类。同一作者的第一交响乐《弧线》；王霖新的第一交响乐《天、地、人》，第一弦乐交响乐《核之变》等等都属此类。将音乐标题纳入传统审美心理，用概括性很高，哲理玄妙的字眼，冠于乐曲之首，一时成为时风。叶小刚曾谈道：

> 我每次写完作品，在标题上，内容的解释上要费半天脑子，要大做文章，我觉得很吃力。其实音乐本身没有视觉形象，它首先引起的是一种生理效果，其次是心理效果，在基础上去联想，去延伸，把外延进一步扩大，用模糊思维等扩大延伸，由表及里……（叶小刚 1986：12）

因此当代作曲家在艺术构思上趋向超越标题，即使加冠以标题，也尽量减少具象的事物，遣词派语，多凝炼精警，注入了更浓的咀嚼余韵和审美内涵。立足于对传统哲学体悟者，何训田的《天籁》、瞿小松的《大劈棺》、谭盾的《道极》等；立足于意绪感受者，郭文景的《经幡》等；立足于自创逻辑的赵晓生的《太极》系列；立足于数理序列者和完全无标题的作品，更是层出不穷。

粗览当代作品的标题，会强烈地感受到，既有指向明确的标题及其必

然顾其名推其义的艺术构思，也有命题立旨意向高古的构思原则。多形态的标题样式及其关联的构思品类，不仅表达了作曲家用交响乐表现重大社会题材的良苦用心，也反映了他们力图还音乐以抒情和反映心理的本来面目的愿望，从而多角度地展现了音乐艺术那不依赖于文字的丰富的情感世界。

参考文献

瞿小松

1986：《现代音乐思潮对话录》[J]，《人民音乐》第6期。

叶小刚

1986：《现代音乐思潮对话录》[J]，《人民音乐》第6期。

樊祖荫

1987：《就 Mong Dong 致瞿小松》[J]，《中央音乐学院学报》第1期。

李耀伦

1987：《勇敢探索的中国年轻一代作曲家》，译自《亚洲周刊》[J]，《音乐爱好者》第1期。

原载《音乐学习与研究》1990年第4期

黑白心潮

音乐当使人类的精神爆出火花。

——贝多芬《1810年致贝蒂娜的信》

一、钢琴热

沿着中国大、中城市的街道徜徉漫步，不时会被某个窗口中飘然而出的钢琴声所吸引。音符密集、技巧繁难的练习曲的华丽走句，一泻而下，翻飞涌动，常常唤起人们兴奋的、有时也是沉甸甸的思虑。

20世纪80年代间，似乎超过了中国人当今消费水平、风靡全国的“钢琴热”，引起国人的普遍关注。人们议论纷纷、喜忧参半。社会舆论对此常常贬过于褒。

时间进入90年代，在过去的十年间接踵而至、纷至沓来的各种潮头以及由此引起的各种议论，逐渐伴着初始兴奋的平伏而悄然平静，这正给我们一种平心静气反思以往的喘息之机。我们还是从一篇充满过去十年间那种特有的激烈口吻的评论开始。报告文学《东方大爆炸》里，作者饱含同情地叙述了一则“沾染着血腥气”的故事：

在沈阳，一位普通工人有位天真可爱的小公主丽丽。这位在“没有音乐的年代”里长大的爸爸却为女儿编织了一个斑斓的梦，他不惜债台高筑，为女儿丽丽买了钢琴。从此，钢琴犹如一块硕大的石头压在了丽丽的童年上。据说每天长达八九个小时的练琴和时时劈头而至

的粗暴呵斥，终于使已对钢琴形成恐惧和愤怒的丽丽不堪重负。望着去上班的爸爸的背影，丽丽从厨房拿出了菜刀愤然向钢琴砍去。看看刀痕累累的琴键，跌入恐怖中的丽丽喝下了妈妈用来“熏蚊子”的药水……

作者写道：“在沈阳，已经有一万多户家庭拥有了钢琴。也许，在这些家庭中，还有丽丽式的孩子；也许在这一片悦耳的琴声中，还潜藏着小小灵魂痛苦的呻吟与哭泣！替孩子设计前程，乃至将自己未得实现的梦，遗传基因般硬塞给下一代——这貌似博大、深深的父爱、母爱之中，未免不含有些许自私的成分。自然，关于这一点，‘揠苗助长’者们很难有勇气承认。”（胡平、张胜友 1988：55）

人们往往找出普遍发生事物中的一两件极端事例来激烈抨击该项事物的不合理性，进而否定其存在价值。但这样的“血腥”事件毕竟属于极少数，不用说一般琴童，就是职业钢琴家也难得一天练上八九个小时，练琴造成的心理负重显然被一般人夸大了。确如《东方大爆炸》的作者所云，无数个父母在望子成龙、盼女成凤的梦幻中揉进了自己昔日的残梦。那一代人到中年的父母们，应该得到正常的美育教育时，便被一场“革命”中止了学业，得到的音乐教育仅限于从高音喇叭里时时播出、回荡耳际的“语录歌”和“样板戏”。正是这样的父母，把昔日残破的音乐之梦交给子女去“圆”。

一位体格健壮的卡车司机对儿子的家庭钢琴教师谈道：“我小时候就喜欢唱歌，‘文革’时参加了宣传队，演过郭建光、李玉和，可惜就是没玩过什么乐器，当然也不识谱。那时，家里没这个条件，后来倒是早早参加工作的哥哥给我买了只块八角钱的笛子，然而我跟着就下乡了。回城后，我干了司机，这行当没什么出息，来钱倒还快。知道孩子羡慕人家有钢琴，我也不含糊，就买了。儿子喜欢得什么似的。我盘算着，不能再让孩子有我经过的这种遗憾。”

被多年抽烟习惯破坏了的嗓音，依稀可辨当年的洪亮，离开艺术熏陶

多年而职业化了的感情，变得粗重生硬。然而，这个北方大汉作为父亲，却有着如此软弱的一块心病。他先后为儿子买了卡西欧630电子琴、115型星海牌钢琴、组合音响及大量的儿童钢琴盒式录音带，自然还有必不可少的一大堆不断涨价的乐谱。一长串为儿子的智力投资已逾万元，还要支付每月30元薪金给聘来的家庭教师。这位父亲的良苦用心难道仅是为了儿子吗？那支落满灰尘的笛子仍然挂在钢琴上方的墙头上，父亲说这是为了让儿子珍惜自己的优越条件。

这样的父母在中国知多少？有关“钢琴热”的负面报道，似乎多是出自音乐界之外人士的隔岸观火，如果议论焦点真是立足于这股热潮是否有利于儿童的心智开发、美育启蒙，如果人们有幸坐到北京市星海儿童钢琴比赛为获奖者举行的音乐会上，顾虑就会显得多余了。

1985年3月6日，在中央音乐学院附属小学的倡议组织下，举行了北京市第一届儿童钢琴比赛，当时参加者不足300人，1987年北京市第二届星海杯儿童钢琴比赛时，已有536人参赛。据1989年广州市举行的“羊城少儿艺术花会”统计，在各类音乐培训班中学习钢琴和小提琴的儿童已达三千余人。广东中山市的“钢琴培训中心”，1986届的学员已有104人，80%是4岁——11岁的少儿。1985至1986两年间，仅中山市就购置了300台钢琴，连郊区的龙头环乡，也开设了幼儿钢琴班，村里已有9台钢琴。上海音乐学院举办的“星期日钢琴、小提琴指导班”，学员逾千人，沈阳音乐学院附小业余部的学生和西安音乐学院业余音乐小学，均有千余人。

以上数字，只是较为集中的业余音乐教育团体统计的，究竟有多少家庭中有钢琴，也许永远说不清。仅北京市星海钢琴厂的年产量就有一万台（最高时达到一万一千台），再加上上海的聂耳牌钢琴厂、广州的珠江牌钢琴厂、东北的营口钢琴厂以及新兴的许多钢琴厂，年产量总数可逾五万台。然而贵重的“乐器之王”仍然是市场俏货，虽然价钱一涨再涨，仍然供不应求。“钢琴热”有增无减，愈演愈烈。

据星海钢琴厂的价格表统计，1985年前，一台115型的钢琴价格，浮动在三千至四千元间，1986年突破四千元，1988年后终于突破五千元。

1989年后半年开始的经济疲软，使钢琴价格略有下降，但仍然在四千元以上，而且没有滞销趋势。

人们过多、过重地责备家长们有些盲目地购置钢琴而全然不顾及孩子是否有“音乐细胞”，但是，不正是家长们在没有“音乐细胞”的年代继承了一片干涸的心田，才如此急切地弥补下一代人不该再有的缺憾吗？他们有些急躁地、专制地强迫孩子定时定量地完成所学课程，不甚得法地打骂、哄骗孩子苦学苦练。家长们应当给童年留有适当的时光去享受玩耍的快乐，然而，一味放纵孩子贪玩的天性，有悖于家长们培养后代意志力的主旨。有多少在“文革”中度过童年、少年、青年时代的家长，不为那时的“自由”、无拘无束而悔恨不已、叫苦不迭？

严格的家庭教育毕竟造就了贝多芬。洁白的键盘上滚动出的一组组清澈琶音，毕竟滋润、净化了中国新一代儿童的心田，粗放的感情被钢琴旋律细腻的表情线条，溶解为涓涓细流，散漫无纪的天性，在钢琴文献严谨的理性逻辑中，得到良好矫正。

北京市第二届儿童钢琴比赛组织的一次关于儿童钢琴教育的座谈会上，家长们讲述着许多动人的场景。一位年轻母亲向邻座谈道：当她儿子弹完贝多芬《小奏鸣曲》时，突然勾着她的脖子小声说：“妈妈，我感到自己很崇高。”她一下呆住了，惊喜的热泪滚出了眼角。年幼的儿子可能并不真正理解“崇高”一词的意义，然而那种庄严感情，他是真真切切从手下的音响中感受到了。这时的母亲已不在乎儿子将来是否成为钢琴家，重要的是，儿子在钢琴音乐中体会到了一种正派的感情，音乐使这颗幼小心灵变得深厚了。

其实，许多培养孩子学习音乐的父母，已经不再为孩子将来是否以音乐为职业而担虑。漫长而艰苦的修习过程，家长们大都渐渐领悟到要做一个名副其实的钢琴家并非易事。“穿着晚礼服，佩着饰针和红玫瑰”走向琴台的灿烂远景，毕竟只属于少数人，再加上考虑到从古代的乐工、乐手到今日的音乐家多是穷困潦倒的经济境况，许多家长把培养子女的基点，放在了性格修养方面。“钢琴热”并非降温，倒显得更趋稳健了。

二、音乐教育家庭化

不惜重金购买乐器只是音乐教育的第一步，随之而来的便是请谁来指导学习。中国音乐家协会教育委员会兼执行秘书李旦娜在《音乐教育的现状与希望》一文中开列了如下一串数字——

中国共有93000余所中学，仅有音乐教师28000余名。也就是，每四所中学，每千名中学生平均不到一个音乐教师；仅有的两万多名教师中，具有大专学历的仅占五分之一。要补齐65000的差额，按现有音乐、艺术、师范院校在校生的历年毕业总数统计，至少需要30年。据湖北省统计，全省6000000的小学生一半没有音乐教材，1500000名初中生只订购到500000册音乐教材，缺三分之二。老革命根据地延安市共有515所中、小学校，只有44台风琴和12台电子琴，师专有一架钢琴。

家长们或许并不确切了解以上的统计数字，却在自身经历中见过那些常常兼职、大部分未受过专业训练、不擅乐器、不通乐理、一张嘴就“跑调”的音乐教师。一味追求升学率的学校，稍含鄙薄地认为，音乐、绘画都是正规课程数理化之外的奢侈之举，并非必不可少、对升学、就业举足轻重的课程。家长们不再相信在此观念下组织的教学大纲、安排的教育规划，不再相信如今的教学条件，而渐渐相信传统的私塾式教育。于是乎，大量的家庭音乐教师应运而生，封建色彩的私塾先生与西方色彩的家庭教师，融为一体。

这支音乐教育队伍，成分复杂，良莠不齐。有音乐院校多年致力于专业音乐教育的专家、教授，有正在接受教育、苦于囊中羞涩的专业学生，有各专业团体中无事可做的乐师，有各地艺术馆、文化馆中的职员，粗通乐器类似江湖郎中的，也不乏其人。聘请交往的方式也是五花八门，有的开门设学，收生纳徒；有的走街串巷，登门施教。有位在某机关开小车的司机家长，每星期日用小车将老师接入家中，汽油当然由国家贴补。有位在中央音乐学院进修的外地学生，因为教了某位首长的孙女，首长干脆借

给他一间房子，房费免收，条件是每天必须陪孩子练琴一小时。

家庭教师们在业务能力、教育方式、尽力程度、从业目的，有很大差别。大部分家庭音乐教师是有责任心的，但也确有许多人，无此爱心，不过以此捞外快而已。据报道青岛市的一位钢琴教师门下有近50名学生，每人上课不足半小时。家长们明知如此，心中叫苦不迭，然而在教师奇缺的情况下，只好忍气吞声，将就为之。因为他们心中还有一个更差的参照系——官办学校音乐课。

在艺术教育领域，国民教育存在两极分化。一方面，音乐学院极少数的一批人从附小到附中、从附中到大学，长年甚至终生埋头于一项单一技术训练的一条龙方式，在西方也很少见。虽然这类演奏人才表现出令西方同行吃惊的高超技术，但其它方面的修养，却闹出过许多令人啼笑皆非的故事。另一方面，不从事音乐专业的广大群众，呈现出对音乐艺术一窍不通的白丁状态。如今自发的家庭音乐教育可能真是艺术普及的有效途径。前几年颇为畅销的《傅雷家书》给许多人留下了深刻印象：优良的家庭教育造就了一个真正跻身世界乐坛的钢琴艺术家。近十年中，引进的国外儿童教育法也引起了人们的普遍兴趣。如日本的铃木教学法首先规定，父母必须起码先于孩子数月之前开始学习孩子将要学习的乐器，以便在学习过程中可以示范及纠正错误。因此，从科学方式来看，音乐教育也只能立足于每个家庭。父母才真是不厌其烦、尽心尽力而且毫无怨言的琴童保护人。

学习乐器的琴童将来肯定不会都成为音乐家，会走向各种岗位从事各种职业，但他们都会成为音乐艺术的爱好者或热心观众。水涨船高，整个民族素质的提高，才是音乐艺术高度发展的雄厚基础。过去人们不能理解，为什么西方人到音乐厅要穿起礼服正襟危坐，因为欧洲历史上，有教养的人必须学习乐器，所以保留了对音乐家充分尊重的传统，而不像传统的中国把音乐家视为艺人。维也纳之所以诞生了海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特，是因为家家客厅里摆着钢琴。

三、开始填写音符的空白谱纸

1987年夏季，北京豪华的昆仑饭店会议厅内，“亚太地区传统音乐研讨会”正进行着一场辩论。专门从事中国钢琴发展史研究的中国学者魏廷格，刚刚作完了关于中国钢琴创作的报告，一位来自大洋洲的黄头发学者便起身发问：“我到中国来，更多的想听到中国传统乐器演奏的传统乐曲。我不想听到你刚才放的录音——钢琴独奏《二泉映月》、《百鸟朝凤》。我不明白为什么中国人要把民间乐曲改编为钢琴曲，这种改编曲永远是模仿之作，它是否能体现中国传统音乐的独特风韵?”

问题尖锐，语势逼人。被质询的中国学者苦笑一下，解答如下：西方人几乎不能理解，为什么中国作曲家要采用民间曲调改编钢琴曲，因为他不了解在中国的大城市许多家庭都在争相购买钢琴，而有幸买到钢琴的家庭中，千千万万个中国儿童却如出一辙地练着西方钢琴教程《拜尔》、《汤普森》、《车尔尼》，所弹曲目也是清一色的西方钢琴文献的经典曲目。一个中国作曲家耳闻目睹千万个中国儿童弹着异国曲调，自己又不能马上谱出一套可以与之媲美的钢琴作品去填充这个巨大园地，不得不改编一些传统器乐曲以备应急之需。虽然并非长久之计，但我们必须让初入音乐之门的儿童尽早地了解自己民族的音乐语言，熟悉祖国的音乐文化。

中国学者的解答也许并不能使发问的西方音乐家满意，中国人听了，却在报以会心一笑之余感到深深忧虑。

中央音乐学院附中从事钢琴教学20多年、曾任北京市几届儿童钢琴比赛评委和秘书长的吴元老师，撰文谈到比赛中出现的同样问题：“一位小选手年龄不足七岁，演奏贝多芬的著名作品《献给爱丽丝》。这首作品要求柔和和细腻的声音，高雅明朗的风格，任何多余做作的表情都是不允许的。这种音乐上的分寸感和键盘上的控制力对他来说是过难了。尽管他很会表演，却显得不自然，甚而影响到作品的清丽格调。但他弹的《红头绳》却令人有耳目一新之感。因为他完全明了他所演奏的东西，十分由

衷。"中国儿童毕竟生长在自己的文化环境中，耳濡目染于中国的艺术形式，气质爽朗的五声性曲调，饶有趣味的标题与生活中的活动空间紧密相联，自然而然联想到身临其境的画面，把熟悉的体验、感受，融进指间，表达出来。而弹奏西方作品，则是在不能充分理解的前提下被动地表现。

"钢琴热"的几股暗流中也腾起了令人欣喜的浪花。1988 年 3 月 12 日晚，中央音乐学院小礼堂举行了一场别开生面的钢琴音乐会。演奏者由 11 位 5 岁至 13 岁的儿童组成，演奏的曲目则是当年 15 岁的北京市八十中学的学生梁雷，从 7 岁以来创作的 38 首钢琴小品。

"小作曲家"的父母都是音乐理论工作者，他 6 岁的时候便喜欢在琴键上扒来弄去，终于大着胆子，偶尔使几个短小的音节组成一支奇妙的乐句，父亲帮助他记下这些"挺有意思"的旋律。渐习记谱后，梁雷的"乱弹琴"开始有了目标：《狗熊爬行曲》、《大象与小鸟》、《狮王》、《老鼠过年》、《吹打印象》。在他手下，音符按儿童世界特有的逻辑组合起来。梁雷的创作精神受到老师、著名钢琴家周广仁的热情鼓励，也引起音乐界的普遍关注。中国音乐家协会的前任主席吕骥和现任主席李焕之，都出席了音乐会。主持音乐会的周广仁教授说："说不定我们可以从儿童钢琴教育中培养出一些未来的作曲人才呢！"

音乐是一门技术性很强的艺术，不单演奏家需要旷日持久、默默坚韧的"童子功"，杰出的作曲家也需要同等功底。翻查欧洲音乐史，几乎没有哪位作曲家不是从小开始学习音乐的，我国近现代的作曲家们几乎都是从青年时代才开始从事创作。钢琴家鲍蕙荞写道："回想我自己开始学习钢琴的时候，已经九岁了。小学毕业时，我在全班同学面前演奏了克里门蒂的《小奏鸣曲》，受到了老师的称赞和同学们的羡慕。而现在，这只是幼儿组四五岁孩子们的演奏曲目。"新一代儿童学习音乐的时间大大提前了，开始创作的时间也大大提前了。当中国钢琴家带着自己的乐谱——那并非毕其功于一役，毕生出一曲，而是连篇累牍、洋洋大观的中国钢琴文献——回钢琴祖籍省亲之时，应当不会再让西方人感到捕捉不着中国音乐的独特风韵吧！

这个远景会在下几代钢琴家里再出现断层吗?

四、和弦下的沉沉“根音”

千千万万个中国父母为什么偏偏选择了西洋乐器而不是中国乐器来教育子女？人们可曾想到，最早在钢琴中体现出来的科学律制及数理实证，恰恰出自一个不贪世俗之欢的中国明朝皇家世子。然而历史无情地嘲弄了中国人，著名中国科学家、乐律学家朱载堉的伟大发明——十二平均律——没有付诸实践，被长达四百余年之久地束之高阁。这项被冷落的成果，在西方人手里却制造出性能精良、音域宽广、转调自如、表现力丰富的“乐器之王”。1978 年，湖北省随县曾侯乙大墓出土了被称作“世界第八奇迹”的编钟，这套于2400 年前入葬的 64 件编钟，具备了近 6 个八度的宽广音域，仅比现代钢琴少 1 个八度。然而在两千年漫长的封建社会中，中国乐器的宽广音域越变越窄，到了近代戏曲音乐中，许多主弦乐器仅在一个八度的狭小音域中兜来绕去。中国乐器史上由宽至窄的音域不正是衰老的文化越走越窄的道路的缩影吗?

文化的选择当然是事出有因，慎而又慎，人们购置一件乐器，不仅要享有它的独特音色，还包含着物化在乐器上的思维方式和文化模式。钢琴音乐不但高度体现了西方的科学精神，也凝聚了西方音乐文化谨严的理性思维，更重要的是，手的发达在某种程度体现着人脑的发达。高音概念、音程关系和节拍比例，较之文字来讲，都是抽象的东西，能够正确地组织、确立这些关系，并通过手指体现出来，都是促进儿童智力的有效手段。

当孩子们的小手在键盘上滚动，随着倾琴而出的一组组清澈琶音，随着有序组织起来的复杂节奏，随着琴键落下发出的音频，随着背对键盘的孩子们脱口而出、准确指出音名、唱名，像监工一般坐在琴旁的父母们，心潮是否也随着琴键起伏滚动呢？他们在早该摘去“音盲”帽子的年龄，像孩子一样聚精会神地跟着上课，吃力地拼命记下一串串拉丁文的音乐术

语，记下伟大音乐家的名字，学习记谱，练习视唱，也像孩子一样奇妙地发现了钢琴世界里遍布机巧的组织。众多乐器中，只有钢琴可以集大成地全面体现这些优点。当代中国人身上的传统包袱毕竟轻多了，不再像百年前的中国人那样视西方事物为“至拙至愚之器”，也不再像十几年前用“崇洋媚外”的戒律束缚自己。或许钢琴外形那优雅的线条，会使拥有它的中国人依稀想起贵族生活诗意化的景象，“飞入寻常百姓家”的昂贵器物，给他们增加了几分扬眉吐气的气派，些许的攀附华贵心理，伴着撩人的脱贫快感，输进了鲜活的血脉中。但是，选择动机里更深层有力的是，吸收从钢琴音乐中透出的、异质的、先进的文化营养，对下一代儿童的思维习性和心理资质进行一系列更新，使之具有更开放的心智结构并健康发展。来自西方的钢琴音乐，在一步步强化、训化的经验中，开拓、调整母系的文化心理结构，这是逐渐进入现代社会的当代中国人应当具备的心理结构。

可以说，意欲在宽阔键盘上以非同以往的方式自发进行的音乐教育，必然带着一件事物初发期令人不快的杂音，但不可否认，出现于20世纪80年代的“钢琴热”，至少意味着历史上全民性自我美育的开始。将来，也许有那么一天，后人会在评价这件事时说上一句：“它具有划时代的意义”；而实际存在的那些“杂音”，即使不会被淡忘，也会被称为“积极的负作用”。

参考文献

胡平、张胜友

1988：《东方大爆炸》，南京：江苏文艺出版社。

原载《艺术家》1991年第2期

世界乐坛上的中国人

国界在地上，而我的心只跟这世界上诚实的、形象的东西亲吻。

——小楂《最初的流星》

当第一位不知名的中国女歌手步入匈牙利李斯特音乐学院灯火辉煌的大厅，参加布达佩斯第20届柯达依—艾凯尔国际声乐比赛时，她敏感地注意到，在悬挂着五颜六色的诸参赛国国旗的大厅里，没有在这种场合通常意味着一个国家在此领域中的地位和实力乃至基本资格的中国国旗。主人不无难堪之色地解释道：因为中国从未参加过此项比赛，中国国旗正在补做。

补做！这是一下刀刺，瞬间的雷鸣风啸。然而善于控制感情的东方型女性，绝不会“怒”形于色，如同她善于控制嗓音气息。

那是1982年9月。当月28日，比赛结果揭晓，鸦雀无声的大厅中传来了她那单音节的中国名字——第一名获得者胡晓平。主办者补做的五星红旗终于冉冉升起。

一滴幸福之泪要用一掬痛苦的眼泪为代价。

1980年11月，在芬兰赫尔辛基举行的西贝柳斯第四届国际小提琴比赛上，17岁的胡坤第一次结束了中国小提琴手参加国际比赛第一轮便被淘汰的历史，他获得了第5名。这个名次还不太耀眼。1983年4月，英国伦敦举行了首届梅纽因国际小提琴比赛，上海音乐学院附小学生13岁的王晓东、中央音乐学院附中学生王峥嵘、上海音乐学院附中学生张乐分别包揽

少年组的第一、二、三名。第五名吕思清也是中央音乐学院附小派赴梅纽因音乐学校的学生。青年组第一名为台湾的陈立伦，第四名是大陆的何红英。以至伦敦《每日邮报》报道的消息这样开头："昨天当中国人在耶胡迪·梅纽因国际小提琴比赛发奖式上接受了他们的奖金时，剩在那儿的就不多了。"瑞士国际梅纽因音乐学院院长罗伯特·多恩特尔斯，在听完胖墩墩的王晓东演奏后，附耳对临座的中国评委吴祖强说："但愿你们的选手中没有比他再好的了，因为我已经给了他最高分，分数没法打了。"

相同的感受不止发生过一次。1979 年 12 月，当世界著名小提琴家梅纽因在上海音乐学院讲课时，对当年附小由贺绿汀院长亲自拍板破格招收的九岁琴童金力的演奏，惊讶地摊开双手，表示对他无懈可击的演奏再无施教之必要。说过"再过二十年，最伟大的小提琴家将是中国人"的梅纽因，第二年便把金力接到英国。伦敦电视台、电台争相转播金力的独奏音乐会，毫不吝啬地用最美好最高级的形容词赞美他。著名小提琴家艾萨克·斯特恩则对"音乐家摇篮"的上海音乐学院赞叹道："这里每一个窗口都有一个天才！"

此话并非言过其实。胡坤、薛伟、王晓东、郭旭等在各类国际大赛中连连夺魁，并常常出现中国人包揽前几名的局面。1985 年华沙卢布林第三届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛中，再次发生在伦敦出现的局面：王晓东、王峥嵘、张乐又包占了青年组第一、二、三名，黄滨则在少年组中名列榜首。

1987 年 9、10 月间，13 个国家的 25 名小提琴家云集意大利热那亚歌剧院，参加第 34 届"帕格尼尼奖"国际小提琴比赛，中国选手吕思清一举夺冠。按参赛规定，第一名获得者将用帕格尼尼生前使用的小提琴举行三场音乐会。社会名流、政府要员、红衣主教，出席了场面隆重严肃的音乐会。这把 1742 年制造的、在提琴巨擘帕格尼尼手中鸣响过清澈乐音的小提琴，今日在一位中国青年人手中奏响了同一首狂想曲。

在"乐器之王"钢琴领域中，中国青年亦是出手不凡。1980 年四川音乐学院学生刘忆凡在第十届国际萧邦钢琴比赛中获《诙谐曲》优秀奖，他

第一个连接起 14 年间中国未派钢琴家参加国际比赛而中断了的键盘上的旋律。翌年，上海音乐学院的李坚、秦莹明，在法国巴黎玛格丽特·郎－雅克·蒂鲍德国际钢琴比赛上，荣膺第二名和第六名。这是十年动乱后重大国际比赛上我国钢琴家获得的最高名次。他们的同学江天，则在 1982 年洛杉矶举行的全美钢琴比赛中一跃登上冠军宝座。1985 年又是他们的同学杜宁武，身践傅聪预言，摘取了第三届澳大利亚悉尼国际钢琴比赛的桂冠。

继胡晓平、温燕青在匈牙利获奖后，国际声乐舞台上又频频报捷。1983 年傅海静、梁宁在美国本森－赫杰斯金国际声乐比赛中获第二、第四名。翌年的芬兰赫尔辛基第一届米丽亚姆·海林国际歌唱比赛，似乎不知足的梁宁终于捧回了女声组第一名的桂冠，迪里拜尔略低一筹，获女声组第二名，傅海静获男子组第三名。六名获奖者名单上并列着三位中国人的名字，芬兰舆论界为之哗然。1984 年第三届维也纳国际歌剧歌唱家比赛中，张建一、詹曼华分获男女组第一名，“音乐之都”的听众又大大地吃了一惊。

更令人瞩目的是，在西方乐坛上世袭最久、地位最显赫的管弦乐团的指挥台上，也出现了中国人尊严的面孔。中央音乐学院指挥系学生水兰，在 1987 年国际第 37 届“贝藏松指挥大赛”中，第一次为中国人夺得了第二位的名次。邵恩则于 1989 年 9 月获荷兰阿姆斯特丹第 32 届“国际指挥大师班”第一名，并在保守的英国成功地指挥了 BBC 交响乐团。1986 年陈佐湟在美国密西根大学成为第一个戴上“乐队指挥音乐艺术”博士帽的中国人，而汤沐海则在当代指挥大师卡拉扬的故乡常年指挥着爱乐乐团。

遥想 20 世纪初，一群西方乐师在中国大陆组建了第一个西洋管弦乐团，中国人连坐在末席上的资格都没有，似乎中国人的手奏出的音符亵渎了西方音乐的圣洁一样。而今，中国人竟然跑到别人的乐团中，一跃成为操着指挥棒的乐团“头等公民”，指挥着一台黄头发的西方乐师。

中国人扬眉吐气了。

听命他人，受人指挥的盈尺之棒，开始移交给东方人。此棒真是重若千钧！它那呼风唤雨、点石成金、在半空中劈出的神秘弧线，或许划出了

中国人在20世纪经历的曲折途程。

更令西方作曲家瞩目的是，中国作曲家借助西方乐器倾吐出那独特的东方神韵。1983年，谭盾的弦乐四重奏《风·雅·颂》获德累斯顿“国际室内乐作曲比赛”第二名，他的同窗周龙、陈怡伉俪，双双获得了美国作曲家协会1987年至1988年度奖。苏聪配乐的影片《末代皇帝》则在1988年捧回了第60届“奥斯卡金像奖”中的最佳作曲奖。获创作奖最多的当属于京军，在美国、日本、意大利、澳大利亚不同名目的比赛中共获六项作品奖。

即使是在中国大陆于20世纪80年代刚刚起步的通俗歌曲演唱上，中国人亦开始崭露头角。1985年在东京第16届世界音乐节上，北京的中学生常宽首获“总指挥奖”；1986年8月，韦唯在波兰索波特第24届国际歌咏节87大奖赛上获演唱特别奖；翌年，金英子获民主德国德累斯顿第16届国际流行歌曲大奖赛鼓励奖；1987年12月，毛阿敏在第四届贝尔格莱德国际音乐节通俗歌曲大奖赛中夺得第三名，她演唱的谷建芬作曲的《绿叶对根的情意》获作品奖第四名。

据《中国音乐年鉴》统计，20世纪80年代，中国人共在各种国际比赛中获得声乐奖33项，钢琴奖27项，小提琴奖26项，弦乐四重奏奖4项，其他各类大奖亦是榜上有名。

如同中国体育健儿初登奥运会赛场便使世界体坛刮目相看一样，世界乐坛上熠熠生辉的中国人的名字，斐然的成绩也使西方同行们意识到十几年间“中国的崛起”。

更令我们关注的不仅仅是这一项项由音符编织的桂冠给西方人那居高临下傲慢骄恃的心理造成的影响，而是给中国人自己心理上造成的影响。百余年间的落后，造成了中国人自卑自馁、崇洋媚外的心理障碍。虽说“欧洲中心论”的观念在文化价值观的比较研究中地盘渐收，但在一般音乐家心目中，这种积习久长、累累叠加的心理障碍和以西方价值标准判断自己行为的观念，仍然若隐若现地活在意识底层中。相隔了变化迅速的十几年，中国人又一次走进了世界乐坛，像个陌生人，不知道用什么尺码对

自己的价值进行估量，免不了让那些评委们品头论足一番。然而，打分的成绩，不但让西方人吃惊，而且令表演者自己也大吃一惊。许多获奖者在带着善意的评委主席故意慢吞吞留到最后才念出自己名字的那一刻，还如坠梦中，不相信自己的耳朵。中国人真能得头奖?

相信自己的耳朵吧！这耳朵能够鉴别最美好的音乐。接踵而至的荣誉渐渐影响着中国音乐家对世界的看法，对自己的认识。随着对外文化交流的扩大，中国乐师不再迷信洋乐师，甚至公然嘲笑那些洋艺匠。数次大型管弦乐团的出访使他们认识到，中国人组成的乐团，绝非一架久废不用音律不准的破钢琴，徒有气势而已，肃整有律的琴弓同样可以奏出世界上最辉煌的华彩乐章。

这样一大批幸运儿在80年代跨入世界乐坛，似乎是地下冒出的泉水一般汹涌澎湃。然而，这条走向世界乐坛领奖台的道路可以一直推到20世纪初的第一代中国新音乐家脚下。所以领奖台上的获奖者们几乎都首先把激动的泪眼，透过琴弓上乳白的马尾，经过键盘洁白的琴键，转向那抖着白发的教师们——那些像充满苦难的母亲把一切希望寄托给儿女，一音一逗、一弓一指、教授儿女们的教师。

或许中国人的名字对于西方人来说，仍然不好记，或许这些获奖者的名字仅仅是个符号，但这些音节确实汇集成了这样一个概念——中国人。

原载《艺术家》1990年第5期

“留”洋随想曲

1986年，当新潮乐派的弄潮儿和首席代表谭盾到达美国哥伦比亚大学就读博士学位时，在太平洋彼岸迎接的同窗竟比在太平洋此岸送行的同窗多几倍，周龙、陈怡、叶小刚……留在国内的则只有仍在大山中徘徊的瞿小松了。轰动一时、搅起一片冲天大浪的新潮乐派，以其主力干将们的挥师西进、纷纷出走，消逝在太平洋的洪波之外。新潮乐坛的灯光渐渐暗淡下来，发下海誓山盟振兴国乐的始作俑者也不曾料到，他们富有力度、振聋发聩的和弦，竟在最后一个乐章中，化为如此微弱细薄的余响。

与此相反，太平洋彼岸的中国音乐家，则渐渐人才济济，阵容强盛。谭盾在纽约“林肯文化中心”首组个人作品专场音乐会时，中国驻美的音乐家们纷纷竭诚相助，舞台上出现了一大批令人咋舌的国内精英：李坚、胡晓平、梁宁、张建一……

“出国热，热出国”，音乐界人才外流的趋势已经成为不得不承认、不得不正视、而且即使正视在短期内也难以逆转的事实。如果按国内学科从业人数的比例来算，大概音乐界人才外流的比例要占全国的前几位。中央乐团五百人，十年光景，先后出国一百多人，占五分之一。中央歌剧院的指挥郑小瑛哀叹道：我们先后培养出来的五位“卡门”，已经走了三位，而乐池里的乐手已经走了三分之一。甚至连她也阻止不了女儿郑苏，撇下孤独的妈妈远走他乡。中央音乐学院则早就被誉为美国音乐学校的“预备班”，十几年间先后出去了百余名学生，管弦系的某一班级，甚至在国内仅剩下唯一的“孤家寡人”。音乐界的人士感慨道：中国留学海外的音乐

家要组建几个大型管弦乐团且止在编制上绰绰有余，在质量上甚至要高于国内乐团。需知，他们大都是国内十几年来培养的业务尖子。国际比赛上的获奖者，国内已经所留无几。

一位美国人参观上海音乐学院时曾说："这里的每一个学生都可以成为朱丽亚（美国最好的音乐学院）的高材生。"哪个音乐学院的学生不愿离开脏稀稀的宿舍，到愿意给高额奖学金的朱丽亚音乐学院去做高材生呢?

不能否认，西方国家有着尊重音乐家的传统，这与中国人把艺人视为"下九流"的传统观念截然不同。1982 年 5 月，李坚获奖后，立刻受到法国"费朗索瓦基金会"的邀请并提供基金，让他巡回演出和进修。1983 年 12 月在东京，他与台湾出生的著名中国小提琴家林昭亮同台演出；1985 年去美国费城随 92 岁高龄的钢琴大师霍尔绍夫斯基学习。

1983 年 3 月 18 日至 5 月，刚刚摘取桂冠的胡晓平，被先后邀请访问匈牙利、罗马尼亚、南斯拉夫，参加捷克斯洛伐克的"布拉格之春"音乐会，最后在苏联举行音乐会。名都锦城一片热诚相待。她的同行梁宁，在把 1949 年以来文艺界在国外大赛中获奖得到的最高奖金——一万美元全部上交之后，本人未得任何实际奖励。

1983 年 1 月 21 日，伦敦费厄菲德艺术中心音乐厅为 15 岁的留学生吕思清举办了小提琴音乐会。在乐队协奏下，他成功地演奏了英国作曲家马克斯·布鲁赫的《g 小调第一小提琴协奏曲》。一个由几十位乐师组成的大乐队为一个孩子、为一个青年音乐家成长提供的方便，给初出茅庐者带来的鞭策和鼓励会是什么样子？这种条件，国内是几乎不可思议的。

无数声乐获奖者，出国之前根本就没合过乐队，多数采用钢琴伴奏。钢琴的单纯与乐队的丰富，对独奏、独唱者来说，感觉完全不一样！当一个乐队在背后轰然奏响时，独唱、独奏者的心潮，一定是起伏难平、百感交集吧。乐队是起伏的群峰，独奏、独唱者则是群峦中的主峰，有了郁郁葱葱的满目山色，才更能突显其峨冠高峻。《为艺术为爱情》的著名咏叹调，不是随便唱唱就算完的。哪位中国艺术家不想在青春年华大干一番

呢？演奏家、演唱家耐不住沉闷的空气和寂寞的演奏厅，他们天生是要闹动静的。

来看看世界乐坛上中国人繁忙的日程表：叶英出国短短三年，先后主演了十部歌剧。温燕青海外来鸿，向老师汇报日程表：

> 星期天，我有一场独唱音乐会，星期二还有一场，然后准备与乐队合作海顿的《四季》。六月底要去墨西哥演两场，在圣地亚哥演一场，十月份又要与圣地亚哥歌剧院合作演出四五场。明年初也很忙，有一位作曲者要为我、长笛、竖琴写一部作品，估计1、2月演出。另外还要唱海顿的《第三弥撒》，然后有场独唱音乐会。四月份就是歌剧《魔笛》上演了。有这么多活动我感到很愉快，因为我最近的声音又进步很多……

被国际承认的当代“世界级小提琴家”薛伟、胡坤，已经有了专门经济人，音乐会排得满满的。青年人被委以重任，得到舞台实践，积累曲目，这无疑促使了他们的成长。国内“尊老”不“爱幼”的国情，常常无法提供给音乐人才以活动空间。天地太窄，得不到锻炼。中央乐团团长著名指挥家严良堃，1986年就不让中央音乐学院指挥系的毕业生邵思指挥贝多芬《第九合唱交响乐》一事说道：

> 李德伦69岁，韩中杰66岁，我63岁，秋里那么帅，也60了。上次指挥“贝九”，好像只有严良堃一人能指挥，派邵思来，只能当助理。假如我29岁不当国家指挥，现在也不会这样。我第一次指挥“贝九”时35岁，邵思现在已经36岁了，为什么不能让他上？（蒋力、伊静 1986：25）

如此对青年人（其实也是“人到中年”了）的不信任，只好让邵思到英国去继承一位惜才的音乐爱好者的遗产去了。第一个为中国指挥专业捧

回法国“贝藏松大赛”奖的水兰，也因担任常任指挥的北京交响乐团的不景气而飘洋过海，赴美留学。

没有机会演出，造成许多畸形的发展。著名小提琴家韩里写道：

> 有一个极端的例子：一位准备了两年参加全国第一届比赛（1981年）获奖的学生，在1982年带着比赛曲目之一柴可夫斯基的小提琴协奏曲去英国演出，又是这同一曲目（1983年）到日本比赛，然后还是带着这一协奏曲参加英国卡尔·弗来什比赛（1984年）……六年的光景只拉了一首协奏曲……要知道这位十几岁的青年在正常学习的情况下所得的“营养”总比一首协奏曲给她的要多得多吧！（韩里1984：27）

练琴只是为了参加比赛，而不是为了传播音乐，因为除了比赛再无用途！琴弦上奏出的怎能不是一曲悲歌？也许学习西洋乐器的人因为与外国同行有“共同语言”，天生具有容易获得职业的便当。他们想到外国体验一下天天练着的莫扎特、贝多芬、柴可夫斯基到底生活在一种什么样的文化环境中，以使自己手中的旋律表达得更地道。对年轻音乐家来说，幼年时就开始把脑袋搭在那让人充满幻想的琴托上，最忌讳的是“对牛弹琴”，最梦寐以求的是喜逢知音。

当然，这首“留洋随想曲”不仅局限在演奏西方乐器的年轻人中，甚至连学习民族乐器的青年人也纷纷出国“学习”。以一曲《二泉映月》令小泽征尔潸然泪下的二胡演奏家姜建华，希望到海外再遇如此痴情的知音。

不能不承认，国外优越的物质生活条件是个极重要的诱惑。严良堃说道：“我们这里有很多人外流，你不能怪人家。有个吹小号的尖子演员走时说：你给150元的工资，一个套间，我就不走。”条件不高吧？最懂得这些人的心曲和才华的老指挥，只能把尴尬的“脸谱”对着无言的乐谱。他的首席小号到了新加坡交响乐团后，每月薪金为1600新币。中央乐团指

挥陈佐湟博士的工资才90元，上高中的女儿平时在沙发上睡觉。洋房轿车固然令人心旌摇荡，但在国外闯生活也并不容易。

1986年6月23日至29日，来自大陆和海外的作曲家云集香港，举办了“第一届中国现代作曲家音乐节”。《人民音乐》特派观察员叶纯之撰文纪事：

> 这次给我很深感受的是，我们自海外留学赶来参加音乐节的共有五人，黄安伦、陈其钢、谭盾、周龙与罗京京，前两人与后三人似乎形成一种对比。黄安伦已获得耶鲁大学的作曲全部奖学金，陈其钢是公费出国的，两人都比较精力充沛，后三人则全属自费，在外面需要半工半读，就显得相当憔悴。尤以罗京京，几乎变了一个人，不复在国内那样活跃而充满进取精神。

一位出访演出的女音乐家在国外遇到流落他乡的同窗女友，问道：“你生活幸福吗?”

对方犹豫一下，答道：“我生活中充满了音乐。”

这说话的声调可惜没法用音符记录下来！

“充满了音乐”，音乐可是甜蜜、忧伤、喜悦、孤独，种种情愫样样俱全的啊！

她说了一句意味无穷、弦外有音的话。

不出去拿个洋硕士、洋博士就难于在国内为人所知，有所发展，这确实是目前国内的风气。懂得音乐技术的人都知道，中国老师并不比外国老师差，像教出了胡坤、薛伟的林跃基教授，常使寻问两位国际获奖者出自何人门下的听众大为惊讶。1980年，芬兰伐斯屈拉音乐学院讲台上已经站着两位中国教授——上海音乐学院的小提琴副教授郑石生和夫人周彬佑。中国教师到小提琴的故乡欧洲任教，执教者本人则是在国内完成学业的。近年来，多有中国音乐家到外国登坛授课者，一位中国艺术研究院的硕士研究生甚至在国外开了这样一门课程“欧洲音乐史”。

中国毕竟强大起来了，她正在以雄厚的实力使中国人在国际事务中争得平等地位。1985 年 12 月，第二届法国国际单簧管作曲比赛中以《易》获一等奖的中国留法学生陈其钢，被西欧公认为现代音乐大师的梅西安教授接受为学生。76 岁高龄的梅西安三年前已不再从事教学活动，却破例接受了这位来自十亿人口的、第一位中国学生。正是因为他认识到，中国将是一个了不起的国家，有必要耐心地传授他的经验。这不是因为不断从中国人手中传来的高尚音乐矫正了某些人身上仍然存在、而在一部分人身上已经消逝的品性的认识吗？

> 有的人对于音乐人才的出国是不大赞成的，这多半是音乐界担负有一定领导职务的人士。这也难怪，随着音乐人才外流，课堂教学，舞台演出，人手都会感到紧缺起来。特别是经过苦心培养起来的骨干，一旦被人挖走，谁能不心疼？因此，对于出国人员日渐增多的现象表示关注和焦虑，这也是合乎情理的。不过，我以为看事情总得看两面。音乐人才出国了，从局部、从眼前看，似乎是一种损失；但从整体、从长远看，则未必。把音乐人才出国一概看作是于国家和个人都没有什么好处的消极现象，未免失之于偏颇了。（丁善德 1988）

我们在上一节里报喜，又不得不在这一节里报忧。当然，上一节的旋律仍然是奏鸣曲式主部的灿烂主题，令国人振奋；而忧郁对比的副部主题，也像一片阴云掠过荡着一池碎金的湖面，徒然增添了音淡的色调，把朗朗湖面遮成了半面铅灰。灿烂艳阳下的忧虑，不是比阴沉雨夜中的忧虑显得更不协调吗？

参考文献

韩　里

1984：《飞速前进中的不是——当代我国小提琴教学之我见》［A］，《人民音乐》［J］12 期。

蒋 力、伊 静

1986:《严良堃访问记》[A],《人民音乐》[J] 9期。

丁善德

1988:《也谈音乐人才出国》[A],《上海滩》[J] 12期。

解 瑁

1989:《音乐人才外流随想》[A],《中国音乐报》[N]。

写于1989年

协奏曲

邓丽君与大陆青年的两份履历

先声夺人

民选官荐　两只砝码

独唱与合唱　主体与群体

躯体连成的诗行《让世界充满爱》

节奏回眸

粗哑的喉音

20世纪30年代的时代曲

新声源

声与色

乐队生活录

邓丽君与大陆青年的两份履历

人们害怕往事，是因为他们以为往事预示着未来！如果你看到生活发生了巨大的变化，把你的注意力集中在已经变化了的生活上面，并过着那种生活，那你就不会对往事怀有畏惧心理。

——伯纳德·马拉默德《职业的选择》

20世纪70年代与80年代之交，中国人那被高音喇叭灌得木讷迟钝的耳鼓神经一下子绷紧了起来，或者更确切地说，是一下子松弛了下来。犹如置身四面楚歌中的楚霸王，他们全神贯注地竖着耳朵，听辨着从南中国悄悄溜进来的一股新声源，这声源由弱渐强，由小变大，变得越来越清晰。暗地里窃听的人们，也由寡渐众，由暗渐明，变得越发胆大了。这声源的载体，是一盒盒只有巴掌大小的盒式录音带。它使人们置身在现代科技迷幻般唤出的音响效果之中，也使人们置身于一个古老的文化命题之中——是“郑卫淫声”还是“华夏正声”。

邓丽君以一种朋友般的亲切语调，款款语气，让青年人浑身颤抖的辞令，抚慰了他们的感情。歌词之白，全无雕饰；力量之强，倾城倾国。细婉的曲调，被现代化的音响手段加工得色彩斑斓。邓丽君——这位在港台众多歌星中不过略领风骚的人物，如果不是因为中国大陆长达十年之久虐杀生灵的凄风惨雨后出现的一片不毛之荒，如果不是因为禁闭的国门恰恰在她年华正好春风得意之际渐渐启开，如果不是饥不择食的大陆青年需要一餐精神食粮，而她雪中送炭，且借现代音响设备锦上添花，恰如其时、

恰如其分地走进中国大陆，她或许会像众多流星般闪烁、又流星般消逝的歌星一样，再也无人提起。然而，十年动乱后百废待兴、百无建树的大陆歌坛，反衬了她衣着华贵、笑容可掬的风姿。历史送给邓丽君一个让所有向往成功的艺术家嫉妒的时刻，她从从容容地梳妆打扮一番，姗姗步上中国歌坛。

历史馈赠给她的礼物实在太厚重了。

她第一次把现代流行歌曲的艺术形式介绍给对此陌生的大陆人，把在大陆三十几年未曾耳闻的歌调送入千家万户。她第一个把另一类老一代人堵着捂着藏着不让青年人知道的观念、感情告诉他们，使其顿生相见恨晚之感。重要的是，邓丽君的歌声使被动的上一代人与自己的孩子们发生了明显的冲突。如同20世纪60年代欧美国家刚刚冒出现代摇滚乐时的情景一样，邓丽君的特殊地位使人们对其歌曲的态度成为划分“代沟”的标尺之一。使“代沟”一词的含义变得一目了然，可感可依，可凭可据，摆到了生活的桌面上。提起新时期的十年歌坛，谁也无法回避她的名字，而需老老实实甚至严严肃肃地将她书之经传。因为毕竟是她，以先声夺人之势，唤出了激荡千万颗心灵的中国大歌潮的第一个潮头。

单纯从邓丽君的个人传记中搜寻她在大陆成功的秘诀，几乎是徒劳的，相反，却需批阅大陆青年的集体传记，才能发现被大陆青年众星捧月般将她推到历史前台的真正秘诀。为了给人以强烈的反差感，我们不妨把这两份传记放在同一张书案上，去品味始发点分道扬镳的两条人生路途，如何殊途同归，最后汇到同一个历史背景中。邓丽君大概颇愿玩味她的历史，而大陆青年则是不堪回首……

1953年，祖籍河北大名的邓丽君出生在台湾中部云林县一个青山绿水环绕的普通乡村里，与此同时，恪守人丁兴旺、多子多福古训，坚信“人多力量大”现代信条的大陆青年，也相继呱呱坠地，降临到这个世界上。

1964年和1965年，年仅11岁的中学生邓丽君，参加了两届中华电台和唱片公司举办的歌唱比赛，以黄梅调歌曲《访英台》和江苏民歌《采红菱》两次夺冠，从此脱颖而出。

这两年内，大陆的学生刚刚摆脱了一场人为的“自然灾害”，不再感到饥饿了。稍稍宽松的政治气氛中，他们虽然还可以听到小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，但在欣赏那优美动人的旋律之时，还要常常被“反面音乐形象”的主题所打断，那句由长号奏出的低音节奏，不时地提醒他们：音乐的教育功能必须大于审美功能。学生口中，如果吐出“访英台”之类的词句，会被当作“小资产阶级情调”，遭到师长、家长们的劝止。温情脉脉、柔情绵绵、恋情依依，都与一个生长在红旗下的新中国少年应有的崇高情操、远大情怀、健康情趣相抵牾。六亿人民的精神导师刚刚为全国树立了一个“好榜样”，于是，他们唱着《学习雷锋好榜样》走向社会，真心真意地去做好人好事，没有人想到成名成家。

1967年，邓丽君离开家乡，来到台北，在“中国电视公司”担任“每日一星”的节目主持人，她甜润的歌喉和灵秀的相貌，使其赢得了“最年轻的天才女歌星”的桂冠。

一年以前，大陆青年也获得了一个新的桂冠和新的角色——“红卫兵”。在砸碎了家乡所有的“封资修”的唱片之后，他们也浩浩荡荡地离开家乡，进行闻名中外的大串联。他们完全不知道世界上还有电视这种传播媒介，只知道高音喇叭，因为最高指示以及为最高指示谱写的“语录歌”，是从那里播放出来的。他们在所有正剧、悲剧、喜剧、闹剧中充当导演、演员、场景设计、音乐效果，且是一切事件的最年轻、最天才的最佳主持人，他们的嘹亮歌喉和飒爽英姿令全人类洗耳恭听和刮目相看。

1968年，邓丽君正式登上专业歌厅，跻身专业歌手之列。1969年，她初次参加电视台“群英会”节目。

这两年，红卫兵小将们也告别了揪出各级“走资本主义道路的当权派”的“业余”事业，最高统帅发出了“知识青年到农村去，接受贫下中农的再教育，很有必要”的最高指示。他们也登上了一个新的大舞台，正式跻身专业农民之列。这可真是要自食其力、自谋生路的职业了。当邓丽君在摄影棚内灯光灿烂的背景中举起话筒参加“群英会”之际，他们也在广阔天地里星光寥落的背景中举起锄头参演“群星会”新编。1971年，邓丽君为电视连续

剧《晶晶》主题歌灌制唱片，销售量达到500万张，并涉足影坛。

同年，林彪摔死在温都尔罕。知青点的小屋沉默了，涌上喉咙，挤到嘴边的不再是慷慨高歌的战歌，一曲曲思乡的“知青小调”不胫而传。

1972年，邓丽君初次入选香港十大歌星之一。到这个年头为止，大陆青年只知道主演八个样板戏的演员的名姓。1974年，邓丽君以一曲《空港》荣膺日本歌坛最高奖“红白歌唱大赛冠军奖”。是年，大陆的知青们，犹如在暮色茫茫的街道上观望的畏寒过客，正翘首企望栖息在高居城市上空窗户里那黄澄澄的灯光中。1976年，邓丽君正准备与台湾电视台签约，录制自己的专辑。大陆上则发生了一系列密集的事变。

两份履历，或者说两首人生之歌的色调，反差是太刺目了。当邓丽君的童声渐渐变得成熟起来，大陆青年那本来也该正常到来的换声期，恰恰赶上了一场持久不愈的肌体重病，清脆洁亮的声带，因为扯着嗓门大喊大叫而充血过多，变成了嘶哑的喉音。他们不再会唱优美的歌了，不单因为舞台上不排列这样的节目单，也因为他们丧失了如此的音色。邓丽君在艺术道路上一帆风顺，步步青云；大陆青年却在恶劣的政治气候下，步履维艰，越坠越深。邓丽君走着艺术发展的正常道路；大陆青年则被挟进一条越流越窄、越流越激的河道中，在一片峡谷中跌入谷底。

奇妙的是，历史竟把这天壤之别的人生，汇到了同一时空中，前者对后者产生了多么强烈的吸引力也就可想而知了。这样一大群衣衫褴褛、心无所归的听众，面对一个准备就绪、通身珠光宝气的演员，怎能不目瞪口呆！

对听众来说，这些歌词是太大胆了；对演员来说，不过习惯如此。这成功真是“得来全不费功夫”。“轻轻地一个吻”（《月亮代表我的心》），不但让邓丽君“思念到如今”，也让大陆青年心惊肉跳。“弯弯的小河，青青的山岗，依偎着小村庄。蓝蓝的天空，阵阵的花香，怎不叫人向往。”（《小村之恋》）这些平淡的词句，竟然让这些人咀嚼出一大堆酸甜苦辣的人生滋味。狠斗“私自”一闪念之后，竟然光光亮亮地唱出个人“心中有个小秘密”。那发往每个人的《一封情书》，真真让人“脸红心又跳”。那“看似一幅画，听似一首歌，人生境界真善美，这里已包括”的《小城故

事》，让他们依稀记起知青点上的故事：纯朴敦厚的民风，古老的谣曲，清冽的空气和耀眼的晨光中恬静的田园景色，蜿蜒而去的村路……

人们不禁为感情的觉醒、人性的回归、情窦的初开而不胜神往，完全沉浸在这朦朦胧胧的感觉之中。在这些歌曲中，他们仿佛有所领悟，又说不出什么，无言的惆怅充满了堵塞的喉头。

与邓丽君同一年龄的人，大概都记得初次见到立体声盒式录音机，听到邓丽君演唱的歌曲时的强烈印象，并有过大体如此的共鸣。

时至今日，历史或许做出了一个让老一代、新一代都能接受的结论：虽然邓丽君在艺术上有诸多可以称道之处，然而在她身上罩着的夺目光环之后，反衬着一个漫漫十年的长长背影。“每一个生活在这一历史阶段的人，也许都能自觉地意识到，如同在阳光下审视一个物体，必然会连带着看到它的影子一样，新时期十年，也与它的前关联——‘文革’十年而生成着。历史在如此的审视与观照中才形成其新质的规定性与特征。”（南帆）人们曾自然地把20世纪70、80年代之交流行歌曲的复发，与30、40年代流行歌曲的引发，做着简单的类比，更何况第一个吹弄“魔笛”的人又确实来自那个殖民城邦。对邓丽君所代表的港台歌曲的传播，做常规的评判，做纯艺术的评判，丝毫无助于对这一历史现象的深入理解。这些平常普通的歌曲中透发的那一大堆情浓意婉、苦苦艾艾的人生失意、悲凉感情，正好投合了当时普遍存在的感伤意绪。从正常的生活秩序中跌落下来，袭上心头且久久不肯驱散的心曲，并非总是《春之声》圆舞曲格调的振奋，而常常是意绪哀婉、平白如话的小曲。此时此刻，此情此景，与其让音乐治疗感伤，莫若让音乐抚慰感伤。音乐是抒情的艺术，是时间的艺术，音乐和时间，渐渐化解着人们心头的积怨。

但历史常常这样规定着，捷足先登之人，本身资质可能平平，迅速变更的时代或许很快将他淘汰出局。然而，他奠定的一种模式，却被人们长久地、不知不觉地习惯着、遵循着。

原载《艺术家》1992年第3期

先声夺人

——李谷一与《乡恋》风波

古代：三峡两岸，林木葱郁，江声浩荡。几簇石峰阻住滔滔江水，平缓水势的地段上，江面中倒映着一位宫女身影。王昭君裙袖飘逸，从斜阳古道、征尘飞扬中走来，浣洗江边，独吊红颜。

歌声从传说中涌来，如泣如诉，如怨如慕，低回在江面上，宛若“沙从浪底来”。

你的身影，你的歌声，
永远留在我的心中。
昨天虽已消逝，分别难相逢，
怎能忘记你的一片深情。

长长的拖腔，充分舒展，绵连不绝的旋律线，依衬词韵母谱成的腔弯，从高音区层层跌落，最后消逝在朦胧的鼻音中。

片名：《三峡传说》。歌名：《乡恋》。

作曲：张丕基。演唱：李谷一。

时间：20 世纪 80 年代第一个年头。

深紫大红的中国歌集，第一次被大陆人自己添上了几笔浅黄淡蓝的色泽。于是国人竞说，歧见迭出。1980 年 2、3 月份，《北京音乐报》连续发表 11 篇文章，就《乡恋》展开讨论，10 月 8 日《光明日报》刊出理由、

邓加荣撰写的报告文学《李谷一与〈乡恋〉》。唱出这柔情曼曼、撩人愁肠的歌声的李谷一，一时间变成非官方文化的叛逆者。挺住过十年雷霆万钧、山呼海啸的神经，竟然一下子“载不动许多愁”。

匆匆穿行于全国各城市舞台上的李谷一，所到之处，人们不依不饶，嚷着喊着要听《乡恋》，她的压轴曲目，也总是这曲大逆不道、哗然全国的《乡恋》。上海体育馆发生了当时从未有过的现象，演出前一夜就冒雨排队买票的一万八千名观众，听到《乡恋》的报幕声，便已掌声雷动。乐声起拍，全场鸦雀无声，人们似乎不愿意放过每一缕悬如游丝的“气声”。一曲唱罢，银瓶泻地。最后李谷一不得不绕场挥手，向沸腾的观众告别。现代流行歌曲产生的力量以及把千千万万听众卷入其中共享曲境的效果，已在彼时彼地的中国大陆初展规模。更有甚者，当迫于压力未把《乡恋》排入曲目的李谷一出现在天津体育馆时，不得不改弦更张，顺乎民情的“千呼万唤”。然而，歌声起处，早将旋律熟记心头的听众，依着歌曲的节拍抚掌击节，直至曲终。人们的情绪已经完全超越被掌声淹没的歌曲本身，正如《乡恋》风波的意义早已超越了歌曲本身，成为迎面而来的和行将逝去的审美观、人生观交替的临界点。

如果说当时的艺术评论界还未有大规模的、大张旗鼓的对邓丽君现象进行书面评判，只因其来自港台，因而风格上具有另一社会制度的固有属性，对其大张旗鼓的评论颇掉“国格”的话，那么此时，对这个土生土长、首开轻声、气声唱法先河的大陆歌唱家，就不能不出来干预“挽救”了。对港台流行歌曲的看法，此时也一并评及。综观当时的言论，不外有两面。

对歌：《乡恋》一曲，情调颓废，是低沉缠绵的靡靡之音，这种风格与咖啡馆、酒吧间、跳舞厅、夜总会等资本主义社会的娱乐生活密切相连。让古人王昭君唱今人流行曲，身份不符。另一种观点认为：《乡恋》一曲，优美动人，是健康的抒情歌曲。

对人：以学习西洋美声唱法，中国民族唱法起步的李谷一，1977 年演唱电影《黑三角》插曲《边疆的泉水清又纯》的风格，就应该煞车了，电

影《小花》插曲，已经不能让人容忍，如今却再跨一步，毫无价值地模仿外来的流行歌曲和香港歌星的唱法。另一种观点认为：要允许模仿，学习的法则就是从模仿开始，进而创新。轻声和气声唱法与我国传统戏曲、民歌的气口唱法一样，为何不可运用。

其实，上述的贬斥和褒扬都是抓着一些看得见、听得见的技法、风格做文章，潜藏背后的却是两种观念交替期交织成的选择困惑。严格讲，李谷一还不能算做大陆以地道的现代流行歌曲形式展露独特光彩的第一个代表。她在由《边疆的泉水清又纯》始发，经《绒花》、达《妹妹找哥泪花流》的成熟，直至《乡恋》的昌盛，都可以看作是从正统的专业美声唱法、民族唱法、向通俗唱法的一种过渡形式。观念的松动、形式的演变、欣赏趣味的转移，经过了几年港台流行歌曲的传播模仿、积累铺垫后，终于要集中体现在一个大陆歌唱家的喉音上，并且要不择场合地展示出来。日益迫近自谋生路的各艺术团体的经济压力，也使歌唱家们不得不揣度新一代听众的心理要求。这种心理要求，既需求浓浓的感情负荷，又需求平白如话的形式，李谷一凭着艺术家的直觉，准确地选择了这条道路。

她说过一句未被当时的艺术评论家注意其实分量很重的话："我的有些歌是带有忧伤色彩的，因为我是经过'文化大革命'的人。"所有听众，的确从她的歌声中真切地辨出了眼泪的沁浸，叹息的律动。她第一次在录音室里试唱《乡恋》之际，眼泪竟然夺眶而出。她不是为听众演唱，而是为自己哭诉由歌曲触发的埋藏心底的感情。

但在当时，李谷一没有毅然抛弃正统的美声唱法、民族唱法，选择了与通俗唱法相结合的形式，完成了以新的姿态、新的音色面对新的观众的转变。从她的歌曲里，仍然可以品到艺术歌曲脱胎出来的痕迹，又可以看到流行歌曲所有未得充分展露或者说有点不得不藏掖锋芒的趋向。不过从她接受教育和成长道路上看，她是真诚地要这样做的。她属于研究20世纪的历史学家们称之谓的"第三代人"——从庄重灰色的第二代人向色彩斑斓的第四代人过度的中间色。她既想赢得青年人的好感欢呼，又不愿失去老年人的垂爱以及正统声乐学派的认可，这使她常常进退维谷。因此，她

在受到上一辈人的攻击时，立刻把气声唱法附会于传统戏曲唱法的气口，而不敢像第四代人中的歌星们一样旗帜鲜明地宣布自己音色的正当性。

北京西苑饭店召开“全国音乐创作座谈会”，以写抒情歌曲著名的作曲家谷建芬、施光南、张丕基都被召集参加。会议上，保守派与改革派发生了激烈争论，张丕基竟然被质询为什么要写作《乡恋》。这个让后人喷饭的问题，却出自当时似乎最懂得艺术创作规律的艺术领导层。1983年中央电视台举办的第一届“春节联欢晚会”上，第一次提供了现场观众点播节目的互动平台，无数观众来电要求李谷一演唱《乡恋》。台后一番争论，新一代领导竟然决定让李谷一出场演唱。听到主持人报幕，已经唱了七首歌的李谷一，不敢相信自己的耳朵。每个中国人都明白，中央电视台现场直播就等于为《乡恋》彻底平反。“青山遮不住，毕竟东流去。”从此，《乡恋》风波随告结束。小细节反映大潮流，大潮流体现于小细节，阻挡不住的群众愿望，终于冲上了主流媒体。

后来，历史给了李谷一一个恰到好处地安排——中国轻音乐团团长。这个既体现上一代人的形象——稳稳当当中不乏锋芒和时代感的领导角色，也代表着下一代人的艺术形象——锋芒毕现又不乏稳稳当当的职位，几乎成为一个时间段中她在当代歌坛历史地位的缩影。

再后来，历史又给了她另一个位置——中国音协副主席。或许，当年以中国音协领导人为代表的批判者被“被批判者”取而代之的过程，就是30年历史变迁的脚注。

写于1989年，修改于2008年，

原载《音乐周报》2008年11月12日第5版

民选官荐　两只砝码

1980年2月，中央人民广播电台文艺部和《歌曲》杂志编辑部，联合举办了“听众喜爱的广播歌曲评选”活动。25万人自觉参加评选，定购当选歌片的人数超过百万。当选的15首歌曲如下：《祝酒歌》（韩伟词、施光南曲），《妹妹找哥泪花流》（凯传词、王酩曲），《我们的生活充满阳光》（集体词，吕远、唐诃曲），《再见吧，妈妈》（陈克正词、张乃诚曲），《泉水叮咚响》（马金星词、吕远曲），《边疆的泉水清又纯》（凯传词、王酩曲），《心上人啊，快给我力量》（阎树田、陶嘉舟词，常苏民、陶嘉舟曲），《大海一样的深情》（刘麟词、刘文金曲），《青春啊青春》（凯传词、王酩曲），《洁白的羽毛寄深情》（凯传词、施光南曲），《太阳岛上》（秀田、邢籁、王立平词，王立平曲），《绒花》（刘国富、田农词，王酩曲），《我们的明天比蜜甜》（钟灵、周民震词，吕远、唐诃曲），《浪花里飞出欢乐的歌》（秀田、王立平词，王立平曲），《永远和你在一起》（王燕樵词曲）。

同年，解放军总政治部文化部向全军乃至全国推荐了12首革命歌曲。歌名如下：《向国防现代化进军》（魏宝贵、邬大为词，钊邦曲），《战士的回答》（彭文祥词、狄其安曲），《四化建设是鲜花》（任红军词、龙飞曲），《我当上解放军》（陆原词、王永泉曲），《人们是靠山》（瞿琮词、肖民曲），《走上练兵场》（刘薇词、生茂曲），《杀敌立功歌》（李大明词、叶长安曲），《我爱我的称呼美》（贺东久、任红举词，胡苹曲），《战友之歌》（刘苗鑫、杜奇词，杜兴成曲），《连队的歌声》（刘薇词、唐诃曲），

《像雷锋那样》（根据雷锋日记集体编词，关绪昌、薛雷曲），《跟着共产党走》（沙洪词、久鸣曲）。

仅从这两批来自不同机构、不同阵营、不同旨意、不同目的被集中选择出来的歌曲名称，已可看出两者针锋相对、剑拔弩张的对立态势。一批15首，一批12首。前者来自不同年龄、各行各业、有着不同审美层次的群众评选；后者出自年龄相近、职业相近、也有着相近审美标准的领导推荐；前者的格调为抒情优美，后者的风格为庄严持重；前者的评论在各大报纸刊物上醒目地刊出，后者的评论寥寥无几；前者的艺术形式几乎均为独唱，后者的演唱形式几乎都是齐唱；前者是群众自发的传唱，后者是领导指令的学唱；前者的旋律，群众无师自通，后者的曲调，领导逼着灌输，人们却无论如何也记不住。

耳朵的功能，真是奇怪。愿意听的东西，令其耳醉的东西，那怕声源弱得微乎其微，也会迅速地做出反应，竖着耳朵，调整方位，捉捕入耳，贮存其中。相反，不愿听的东西，任你怎样具有震耳欲聋的雷鸣巨响，生拉硬扯般地拽着耳朵去听，它却反应迟钝，关闭耳房。即令强行灌进去，也只当耳旁风，左耳朵进，右耳朵出，充耳不闻！

20世纪80年代第一个春天，15首与12首摆到人们耳前时，前者的“推选者”与后者的“推荐者”的耳朵反应，恰恰背道而驰。“推选者”“喜闻”的，“推荐者”却不“乐见”。“推荐者”拿来塞给“推选者”耳朵的，“推选者”却反应冷漠，以不闻不问，回敬推荐者。尽管“推荐者”都是手握宣传重器的人，不惜动用昔日一动就灵的行政手段，开动舆论机器大力推广，甚至在北京先后抽调八百多人的专业歌手送货上门，下基层教唱，时至今日，人们还是唱不会、记不起12首“革命歌曲”，甚至只言片语也印象全无。而另一批15首优美的抒情歌曲，时至今日，人们记忆犹新，顺口就能溜出那些爽爽的乐句。

从15首与12首的“对歌”赛中不难发现：“家长们”自以为是、越俎代庖地为孩子们设计前程，以长官意志和教育者的面孔，想当然地教训口吻和指手画脚，指令听众应该这样、不应该那样的时代，的的确确结

束了。

15 首歌曲的作者，都是从一己的感受入手，不讳言、不虚饰，忠实地记叙下时代变迁的风貌。这批歌曲反映了作者初获新生的感情历程，用新的语言、新的乐汇、新的形式谱出了内心感受的忧伤、怅惘、迷失和欢欣。同时，这批歌曲又没有沉溺于个人的苦乐天地，从而获得了豁达的胸襟，获得了唱者的认同。艺术是逃避理性时代超强度组织化、标准化、样板化压制的地带，个性、创新受到了特别尊重。15 首歌曲的作者群体，都能毅然摆脱笼罩中国歌坛十年之久的“高、响、硬、强”风格，怀着对新鲜事物的热衷和敏感，勇敢地捉捕普通百姓的喜怒哀乐。有水一脉，即刻跳出“叮咚的泉水”；面水而思，即刻赋予“大海一样的深情”；告别母亲的战士，有了常人的愁怀；寻找哥哥的妹妹，落下情理之中的泪花；亦庄亦谐的羽毛，倾时飘舞；薄如蝉翼的绒花，乘上歌声的翅膀。借着歌声的翅膀，人们可以呼唤心上人，无需左顾右盼。

15 首歌曲作家群体，遇到了一个任何探索都被允许和鼓励的时代，原有的衡量标准渐渐失去效力，掌握原有衡量标准的戒尺也被突破撑开。听众一下子敞开了胸怀，只有新奇的旋律才引人侧耳倾听，陈腔老调，无人问津。听众的眼光显得异常温和，他们鼓励探索，提倡独创，昔日的离经叛道，都变为光明坦途。面对外力摧凌，不再势单力薄的作曲家本人据理说辩，因为作曲家呼出的音律，也是人民的心声。15 首当选歌曲均有共同的基调，对人生抱着赞美乐观的态度。它们取通俗的形式，却不是低俗的格调，从不同层面上体现了人性的回归，因此受到普遍推崇。

12 首推荐歌曲表面上堂堂皇皇，“社会效果”颇佳，但干巴巴的音乐风格和口号式的歌词，仍然部分地延续着昔日群众歌曲的模式。一个剧烈动荡的历史事变之后，一部分人大胆地跨进了新世纪，一部分人也充满感情地回到原来的世界中。那个原来的世界有他们昔日甜蜜的梦幻，人们无限深情地留恋 20 世纪 50 年代的万象更新和亲切的人际关系，他们在感情上、理性上受不了新时代的节奏。嘈杂紊乱而不是“热火朝天”的建筑工地，拥挤不堪而不是秩序井然的车站，独往独来、自我中心而不是尊老爱

幼、相互帮助的民风，这些现象在年龄较大、经历过来的人们心中，留下了难以言喻的苦涩。因此，他们想借昔日的歌声唤回那个逝去的时代，想借昔日的合唱，再把散乱的人心重新凝聚，让人们重新步调一致。他们理解人们此时此刻需要抒情的乐句，但希望引导人们再抒昔日的豪情，不要伤感自己的恩怨，他们以身作则地把自己的一切融入民族、国家的共同理想之中。他们真心爱护青年人，有些人过去确实指引了一批批青年人走向正道而使其感激不尽。可此时却不懂得用什么方法引导了。以家长的面目而不是朋友的面目出现，惹得青年人老大不高兴，满腔热情成了被讥讽的对象。他们伤心，他们不解，他们抱怨，他们不知道，饱受了十年噪音折磨的听众再也不能接受队列歌曲和进行曲了。12 首激昂慷慨的进行曲，几乎成了这一体裁告别当代乐坛的最后一批悲歌，就像一群老战士依然步行看着已经换了武装的现代化军车从自己身边奔驰而过一样无奈。

思想解放的时代和现实主义的传统，决定了艺术形式、人物感情、情节风格的取向，取向来自当代社会生活，即使不变的自然景观、抚今追昔的历史情怀，也来自当代人的思考。昔日形式已经载不动今人的感受，和平的田园非要奔跑着披挂盔甲的战马，会让人产生大煞风景的滑稽之感，如同过时、过分的堂·吉诃德式的滑稽成为笑柄一样。

15 首评选歌曲是对歌坛创作方向的一次民意测验，如果说它只测验了广大听众喜爱什么、作曲家应该写什么才能满足人民的要求而略嫌单一、不能反映他们厌弃什么的话，那么 12 首推荐歌曲正好做了补充，从反面填写了这份测验表格。12 首歌曲的推荐者无论如何也没想到，他们的良好愿望却成了一件愚蠢的事。15 首评选歌曲突破了长期统治歌坛单纯崇尚教育功能的大一统模式，听众借 15 首评选歌曲的高扬旋律，告诫习惯于这一模式的人：他们有充分选择自己喜爱的歌曲乃至一切娱乐形式的权力，如若粗暴地亵渎这一权力的尊严，不论是谁，都将遭到无声的厌弃。

作家理由在关于李谷一的报告文学中写道：

它展示了当前文艺评论界的特异现象：一旦某作品受到干涉和指

责，人们就对它兴趣昂然，价值倍增。即使它还有缺点，批评得有些道理，也不能摆脱这个反常的逻辑。而另一些作品一旦列为样板，并用行政手段加以推广，它的吸引力就聚然下降，或者干脆不听。

这曲凯歌与悲歌的较劲，至今值得细细品味。

写于1989年，修改于2008年，原载《音乐周报》
2008年12月24日第8版

独唱与合唱　主体与群体

从20世纪80年代以来音乐舞台上演出形式的发展趋势中，人们可以明显地品察到：那曾在风起云涌的20世纪充当过启蒙教育、唤醒民众、鼓舞士气、歌功颂德、诸般历史使命的大齐唱，渐渐退出了乐坛，而直抒胸臆、自我表现的独唱，大模大样地走向前台。音量上，后者远不如前者辉煌嘹亮；阵容上，后者远不如前者宏大壮观。然而独唱的弱小声音，却以顽强的穿透力，压过了合唱队的声浪，直扑人心。演唱形式走向轻松的变迁，让人们品味到一个沉重的话题：群体意识的淡漠，主体意识的苏醒。

从“前呼邪许，后亦应之”唱着“举重劝力之歌”共举大木的原始人群，到唱着“打倒列强”抵御外辱的现代人，人类结集为秩序井然的社会去征服自然，反抗异族。然而，从“为人也岩岩若孤松独立”在刀斧丛中抚琴《广陵散》的嵇康，到今天养目陶然、自弹自吟的吉他手，“人”又是有着自己感情、自己个性、自己欲望、自己精神的个体。在中国传统文化的背景中，群体与主体的关系上，宗法制的封建制度，强调社会的整体利益，强调社会秩序的统一和人与人之间相互调和的伦理关系。对个体的衡量标准，就是看他是否理解并适应社会的整体要求，是否用他的学识、行为，维护礼法秩序。顺之者，便被称为贤达、士绅，传之史册，颂之后人。逆之者，则被视为叛臣、逆子，口诛笔伐，国人共讨。相应产生的典章规范，曾经否定了无数个性强烈的人的存在价值，甚至夺去了他们的生命。家庭、宗族巨网中循规蹈矩的每个人，一生中碰到的问题，都不难从先辈那里获得现成答案。因此，年龄代表智商，古老代表真理，尊长敬

宗，论资排辈，窒息了独立思想的火花。人创造了文化，反过来，文化又铸造了一套规矩制约着创造者，要从固有文化中挣脱出来分辨哪是自己的声音，哪是有别于他人、有别于官家礼乐的独响，反而不是轻而易举的事了。念着“风声、雨声、读书声，声声入耳”的人，反而不知道了什么是自己的声音！于是，人人墨守成规，漫漫冗长的乐章，几乎听不到几声清新的乐句。

五四运动标志着中国历史上的划时代转折，大批新文化猛士，以独立的人格和崭新的姿态，向传统礼教发起攻击。维新变法的志士们，在中西文化优劣的比较中，强烈地意识到传统文化的深重弊端，认识到“贵一道而同风”的制度，是“常受他族之侵辱”的原因。他们发现了西方文化的个人本体论，那是一种把个体生存和发展视为群体生存和发展前提、以个体利益和自由平等作为衡量社会制度、经济制度是否合理的标准。

但是，伴随着个体解放、人性回归呼声的是列强犯境的隆隆炮声。个性解放、自由平等，必须以民族昌盛、国家强大为前提。民族危亡，国家命运，成为至为紧要的问题。于是，刚刚从封建雅乐的大齐奏中摆脱出来，在自己的琴弦上清理独立乐思的人们，又不得不摔琴从戎，箫鼓中流，共声高歌反帝的大齐唱。丧国的威胁和亡国奴的屈辱，迫使刚刚开始享受独立意识的中国人，又一次汇集于统一旗帜下，鼓舞斗志、振奋士气的大合唱，也就成为唯一可以选择的音乐体裁。

战争创伤，留下一片焦土，百废待兴，需要众人拾柴。音乐的宣传教育、鼓舞群情的功能，仍然借助于大齐唱的声势。随着政治生活中极端思潮的发展，音乐艺术被当作“齿轮”和“螺丝钉”，紧紧地拧在政治运动和阶级斗争的战车上，直至发展到全民共唱“语录歌”的地步。这是人类从未有过的大齐唱，举国若狂的景象至今令每一个参与其间的人不寒而栗且羞愧无比。这阙堪称20世纪绝响的大齐唱（叫大齐唱，不如称为一领众和更合适），在哀乐声中唱完最后一个乐句的时候，那个古老而常新的问题又一次返本溯始，回到了人们的心中：“我的价值是什么？”

随着审美理想表现出的对文化专制的反拨，现代化的步伐震动了整个

民族生活的固有秩序，昔日在各大城市模仿天安门广场建立的大会场，渐渐被城市建设的新规划取代了，昔日的大规模群众集会的场面也已寡不多见，从这万头攒动的人群中潮涌般发出的大齐唱，自然失去了声源。把独立品性同化为统一音色，在群体意识以及强化这一意识的物质生态的消失变迁中，又回到了人们那曾声嘶力竭的声带上。没有自然的和人为的外力，再来催促人们集合起来，排着队伍去唱学堂乐歌、去唱救亡歌曲、去参加歌咏运动、去唱载歌载舞的“忠字歌”，俱往矣……

于是乎，自娱自乐、自问自答、自嘲自解、个人独白、孤芳自赏、形影相吊、任我所为的独唱，便毫不羞涩、毫无顾忌地走到生活的前台。作曲家们不再把个体概念置于群体数字之下，去写“我们走在大路上”、“咱们工人有力量”，而是以第一人称面向听众。出其锦心，扬为绣口：“我的中国心”、“我从垄上走过”、“我将生命付给你，将孤独留给自己”、“天地间走来一个小小的我”，我的爱、我的恨、我的忧伤、我的悔恨、我的幸福、我的欢乐、我的眼泪、我的微笑、我的心上人、我的哥、我的妹、我的世界、我的一切，都无遮无掩无拘无束地吐露出来。无须顾忌与其他声部的协调，无须害怕其他人的干扰。

一批一批神话般冒出来的歌星以及各具特色的音色，也就亦幻亦真地如烟入耳。崔健的粗放、毛阿敏的高雅、田震的纯厚带沙、王菲的柔中吐刚，等等。个性强烈、各领风骚的音色，既是先天条件赋予他们的品质，也是刻意追求的炼造正果。时移事易，统一的音色消失了，中国音乐家为在千篇一律的歌词中删除“我们”中的后一字，付出了多少惨重代价？

写于1989年

躯体连成的诗行《让世界充满爱》

纷乱的地球上一个不堪人口重负的国度……

黑压压涌来的自行车大军，常常在警告的铃声中冒出一句气咻咻的不逊之词；长长的购货队伍前，年轻漂亮的女售货员顺口抛出的回击语锋，会刺得粗鲁大汉满面通红；拥挤不堪的四合院内，你磕我碰酿成了一场场鹅争狗斗的惨剧；把人挤成肉饼般的公共交通工具中，怒目相视的眼光让人觉得，任何人都不该降临到这个世界上，唯有这眼睛的主人具有优生权。于是人人恣意地糟蹋着这个充满杀戮仇怨的地球。缭绕过《苏武牧羊》古调的草原，被沙漠无情地吞噬着；孟姜女没有哭倒的长城，刻满了想与列女齐名的无名之辈者的大号；“暖风熏得游人醉”的西湖上，漂浮着居民们臭不可闻的排泄物。人口膨胀、环境污染、生态平衡、资源短缺、物价飞涨、战争死亡、贫困愚昧、恶言恶语，地球像一个巨大转动的录音盘，录下了这些不谐和的噪音，而且难于洗抹地不断播放在人类耳际。

火气，一股股的无名之火。

20 世纪五六十年代，国庆之夜的焰火、夏令营内的篝火、遥遥点点的渔火、万家辉映的灯火，到了六七十年代，燃成了焚烧四旧的烈火、烧荒垦地的野火、暗地里偷窃上帝的普罗米修斯手中的圣火；时光转到七八十年代，汇集到人们心中的火种，怎么都化做了贪婪无厌的欲火、中烧于心的怒火、一触即着的肝火。

我们的眼睛像摄影机一般，把这星星之火留在瞳孔的底片上，偷偷在

脑壳的暗房中冲洗着这些灰蒙蒙的图版。理智就在这些小小的事件上面理解了一个宏图的名词，这名词含蕴的美德在人们为一寸狭小的生存空间的争夺中，在那些响彻十年的剑拔弩张的口号中，在人们为一句捍卫不足挂齿的尊容面子的口角中丢掉了……

几个年轻人伤心地捡起了她。

他们把她贴在胸口上，用滚烫的心温暖她，企图让她像涅槃的凤凰那样复生，重新飞翔在神州大地。

如同1972年在瑞典斯德哥尔摩举行的联合国人类环境会议上把一个紧迫的口号刻在了地球的前额上："只有一个地球！"1986年"国际和平年"，这几个年轻的中国人也刻下这样的乐谱，乐谱下配写的词句是：

让世界充满爱！

1986年，联合国定为"世界和平年"。为了响应"国际和平年世界组委会"的号召，中国组织委员会委托"中国录音公司"和"东方录音公司"共同举办了主题名为《让世界充满爱》的百名歌星音乐会。是年5月10日，一百名平日里锱铢必较的歌星，不取分文，平日间三顾茅庐也难请到的歌星，争先恐后，怀着一种莫名的、高尚的使命感、责任感，从四面八方，荟萃于北京工人体育馆。舞台上囊括了大陆各个角落中人们熟悉的名字，动人的场面，难得一见的阵容，还有更为动人难得的感情。

五颜六色、溢彩流金的灯光，喷洒在大厅中央，身着黄红两色鲜亮刺目的夹克衫，百名歌星，雀跃台中。他们手拉着手，肩并着肩，用自己的姿态，解释着歌中的词句，用汇成一体的热流，感染着听众。他们鱼贯而行，走向前台，你一言，我一语，以不同的音色、不同的语气，连接着一行行诗句。那诗行像一行归来的大雁排成春的信息，像儿童唇边的一排新生乳牙列成生命萌动的旋律。一百双兴奋的眼睛、一百双挥舞的手臂、一百双踏动的脚步、一百躯流着热血的身体，百川归海，百感交集，汇成一个人们千百倍需要、千百倍希望的声音——爱。

乐声涌起。宗教般的虔诚，教堂般的气氛，圣咏般的和声。气壮山河，荡气回肠……

组歌《让世界充满爱》，一扫中国流行歌曲的萎顿晦气，以深沉的命题，博大的情怀，代表了这一艺术体裁发展的新趋势。心灰意冷的浅吟低唱，被驱散了，几年间大陆歌坛跟在港台歌风后鸭步鹅行，亦步亦趋，开始转向，局限于个人身边狭小题材的描写，开始上升为普遍的、对全人类、全中国紧迫课题的关注。无论共和国的高级首长还是布衣平民，对流行歌曲一向抱有的偏见，开始解除，这一艺术题材在20世纪30年代积淀下的狭小气度、微弱气吸，一展史诗般的庄严气概，开始在一个新的审美层面上，展示出清新的图景。

《让世界充满爱》的命题，应和了中国知识分子一向关注深沉品格主题的传统精神。流行歌曲是1949年后三十几年来大陆音乐生活遇到的第一次强大外来冲击波，词曲作家在冲击中还一时难于驾驭它，随波逐流，欲超脱而未能，欲模仿反露怯，左右徘徊，不知所归。重大题材似乎都是盛气凌人，不可一世，硬梆梆的歌之禁域。《让世界充满爱》的命题，提供了新的思路，潜藏于传统精神中朴素的自然观、伦理观，掺和着新的全球意识，博爱意识，环境保护意识，进行着新的组合和全面调整。

给这组诗句装上旋律翅膀的作曲者，是年只有24岁。此前几乎没人知道这个毛头小伙子的名字。郭峰，1962年出生于四川成都，在成都军区战旗歌舞团任创作员的父亲是《毛主席派人来》一歌的曲作者。6岁时，他开始学习小提琴，8岁改学钢琴，15岁考取四川省艺术学校专修钢琴，18岁毕业留校任教。1978年，年仅16岁的郭峰在《四川音乐》上发表了处女作《月光》，后拜四川音乐学院作曲系黄虎威教授学习作曲。1980年四川举办的第一届“蓉城之秋”音乐会评选的30首优秀歌曲中，有他的《让青春为祖国闪光》。1981年四川电视台和四川人民广播电台分别播放了他的新作并为其录制专题节目。1984年，到北京为电视片《小三峡》录音，该曲演唱者郑绪岚将他推荐到侯德建组建的东方歌舞团“花果山乐队”，后正式调到东方歌舞团录音公司搞创作。1986年推出《让世界充满爱》后，成为中国音协最年轻的会员之一。这一年为电视剧《今年在这里》配写的主题歌《星星歌》在日本广岛举行的第一届国际和平音乐会

上，由日本影星中野良子演唱，从而享誉日本。应邀参加音乐会的郭峰使国外同行们看到了中国流行音乐创作崛起的势头。几年间，郭峰创作了三百多首歌曲，涉猎重大题材和严肃主题，成为其创作的一大特色，组歌《真诚与爱》、《人类的朋友》均与《让世界充满爱》有异曲同工之妙。1988 年由《人民日报》文艺部、国际文化交流中心联合举办的新时期十年金曲评选中，《让世界充满爱》入选。是年 10 月，26 岁的郭峰在北京举办了个人作品音乐会，五场音乐会的门票被一抢而空，成为第一批在流行歌曲作曲界首先举办个人作品音乐会的人物之一。

困顿了几年，有着诸多不甚令人满意的试验性作品的大陆流行歌坛，一直享受优越感因而极其迟钝、跌跌撞撞追撵师傅范本的创作队伍，忽然一下，越过了俯仰由人的仆从地位。百名歌星聚成的耀眼光虹证明：新的气候让人透过气来了，一旦大陆上的中国人幡然醒悟，熟知某一事物，不抱偏见，认认真真地去做，就能够把一切美好的感情谱出来、唱出来，就能够把一切俗化的艺术体裁——不管曾怎样散发过伤风败俗的腐恶之气，化腐朽为神气，而且青出于蓝。

整套组歌的含义阔大，却以一句一意、平白如话的攀谈连接着；源源不断的感召力，并非来自大篇的雄辩，而是出自亲切细婉、语意双关的娓娓道出；沉浸着浓重情感的炙浆般的音流，并非导自巨川滔滔，却是引自溪水涓涓；远距离的重大题材仍然保持了流行歌曲近距离的亲切品格，局部的细索汇成作品总体精神的大景观。人们心头收得紧紧的积怨焦灼被淡淡地化解着，意气风发的乐谱调动了人们向往已久的追求。当组歌的接受者面临着日见紧迫的严峻的生存危机、精神危机，被撕成碎片一样的价值体系，不足以继续维系当代的人际关系的时候，人们不由自主地期待着这一呼唤。

《让世界充满爱》的神力，正是来自这些内心的回应和共鸣。

写于 1989 年

节奏回眸

如果说以邓丽君为代表的港台流行歌曲那恬静安适的意境、优美浪漫的旋律、忧郁感伤的风格，传统的神经还能够承受得住的话，那么震耳欲聋、烦躁不安、激烈迷狂、扭摆不停的迪斯科、摇滚乐，无论如何则是太刺激传统的神经了。虽然，国人已经揉开了沉重的眼皮，看到了拔地而去呼啸天外的航天飞机，转瞬即逝的磁悬浮轨道上的高速列车，还有把太平洋彼岸发生的事情旋即呈现眼前的电视电讯系统。虽然，坐在电视机前的亿万国人愤怒咒骂于千钧一发起脚射门之际"慢了半拍"的中国足球运动员心理速度太慢，并为女排姑娘们的一个"短平快"而情不自禁大声喝彩的时候，心头曾经掠过，一板三眼的传统节奏，确实难以给人以激励了，国民的心理节奏是应该彻底改造一番以适应现代化的生活节奏了。然而，当现代西方摇滚乐以反叛者的姿态、空前的力度、广泛的覆盖面，形成一股全新的潮流涌入国门时，在华尔兹的节奏中成双配对、翩翩起舞、持姿有度的舞伴，被各择其位、上下蹦跳、抛空伏地的迪斯科、霹雳、摇滚拆得七零八落，传统方步那强弱有序、抑扬有节的拍子被脱缰的野马、一发而不可止的节奏肢解得散了架子，当大汗淋漓、低首闭目的摇滚歌星，扯着沙哑的嗓子紧贴麦克风声嘶力竭地喊叫，成千上万的观众挤在一起，精神恍惚、泪水汪汪、忘乎所以、歇斯底里地宣泄之时，中国人还是惊恐万状，愕然相视，觉得不可思议。

西方通俗音乐对中国普通百姓的观念冲击最强的，莫过于迪斯科和摇滚乐了。清纯的童年、少年时代，他们度着稳健的行板，时而踏着欢快的

小快板；青年时代，他们又合着铿锵的进行曲和宽广的广板，雄赳赳气昂昂。然而，突然加快的现代生活的杂沓步调，却使他们失去了正常的步履。正常的脉搏律动，随着定下拍号的权威的消失而消失，这脚法再也找不到合适的节拍了。优雅的慢三步，确乎缓慢了；一板三眼的方步，确乎沉重了；传统的心率与分秒必争的现代节奏，确乎不太合拍了。正像第一批留学美国的中国年轻学生常说的，如果在高速公路上开快车时放着《二泉映月》的录音一定要翻车、撞车、最终丧命一样，寻找新的节奏——适应高速运转的现代交通工具、分秒必争的现代生活方式的节奏，反映了新生代的心理需求。

随着电子音乐涌入国门，一种传统心律中从未如此狂跳搏动过的陌生节奏，从架子鼓上砰砰嚓嚓地传至每个角落。它来势汹汹，铺天盖地，强烈重力，震得整个大地摇摇颤颤，甚至随着“击重劝力”的搏动手舞足蹈的年轻人，也来不及对这一猝然的事变做出反馈。正像20世纪初的中国人逐渐熟悉了华尔兹、探戈、芭蕾舞一样，20世纪末期的中国人，也举足探脚，开始逐渐适应迪斯科的新型节奏了。

不能不看到，中国文化和民族心理结构的主导倾向，是恪守平和中庸，信奉“文以载道”的汉文化与产生于同一历史时期的西方传统舞蹈节奏那温和有度的节律，多少能够相互融合。而对于产生于20世纪50年代的中期，以非洲黑人民间舞蹈为基调发展而来的布鲁斯、迪斯科、摇滚乐、霹雳舞，站无站样，坐无坐态的癫狂舞姿和激愤情绪，传统文化素有的包容性，确乎有点惶束，难于接纳。从这种对现代生活节奏的不合拍中，我们悲哀地量到了衰弱的民族脉搏。

如果与东海岸日趋现代化的生活节奏相比，西部地区农村乡民的心理状态却乎有点让人触目惊心了。穷乡僻壤的黄土高坡上，老黄牛仍在缓缓地拉着犁耙，炊烟散后，炕头聊着古老传奇的老农，把时间凝固在的烟斗里。日出而作，日入而息的生活，几乎不需要钟表，因此把模糊的时间概念装在“抽袋烟的工夫”的话语中。创造冲动的微弱，缺乏突破陈旧生活方式的快动作，没有承受迅速变更的现代生产工具的应变机敏。对于看着

手表赶地铁、汽车、飞机的城市人来说，“时间就是金钱”的高效率，日益逼迫着国人的步伐。他们已经告别了一唱三叹的悠闲，艰难地起飞了。

英格尔斯在《走向现代化》一书中写道：“如果一个国家的人民缺乏一种能赋予这些制度以真实生命力的广泛的现代心理基础，如果执行和运用着这些现代制度的人，自身还没有从心理、思想和态度、行为方式上都经历一个向现代化的转变，失败和畸形发展的悲剧结束将是不可避免的。”在精确的时间程序中执行的现代化管理制度，不允许游手好闲的“慢半拍”，它强制每一个列入生产线上的人，迅速地改变自己传统的行为方式。拼命刺激着人的感觉官能的现代节奏，矫正人们的心理机制。

50年代中期，比尔·哈利和他的“慧星乐队”以《整天不停的摇摆》一曲震撼了整个年轻一代。它标志着摇滚时代的到来。在抨击声中，人们也自觉不自觉地随着它的重力节奏，踏起了新型舞步。并非狂放不羁的节奏驯服了传统的审美尺度，而是迎合了现代生活方式的高效率，使人不得不默认那恰到好处的脉冲。20年前的国人，把留着长发的嬉皮士与资本主义没落景象统统视为颓废精神，尚无法体会，正是这群来自社会底层、不满现实、在沉重心理压力下的青年人喊出了现代生活多变剧烈的节奏。当失控而富有弹性的节奏传入中国大陆时，现代生活还刚刚起步，人们仍不能理解这股卷起飞沙走石的节奏到底具有怎样的含意。但当大街上跑满了各种牌名的进口汽车，人们不禁为加快频率的生活而奔波时，或许稍稍理解了，为什么架子鼓敲起了这般的鼓点。

中国旅游行业之所以选择汉代雕塑“马踏飞燕”作标志，就意味着在瞬间中捕捉机遇的飞腾气势和速度。架子鼓上砰砰嚓嚓的节奏，合于一个体魄健壮的民族心律，是抛弃沉重负担，轻松心灵、开放心扉的表征。我们不是应当为新一代中国人身上终于显露出来的爽朗意兴、舒展气度、勃勃生机而抚掌击节、拍手庆幸！

如果说当代中国人还有不能接受进行曲的轻重律和强烈节奏几乎是少有的事例了，那么对于20世纪初的人来说，能够接受它的人还是少有的事例。当时的中国，没有多少人听过、也无法习惯这种一强一弱、鲜明对比

的轻重律，自然不能接受带有新节奏模式的音乐体裁。传统的中国旋律，行云流水，风格柔畅，很少有强烈的脉冲，因而对于第一次听的中国人来说，进行曲当然是太强烈和太刺耳了。然而对于20世纪初期贫弱与萎靡的中国来说，最需要的音乐体裁就是进行曲。于是以聂耳的《义勇军进行曲》为代表的一大批进行曲应运而生，蔚然成风。春秋百年，受众之数，已然反比。

无须说，一种节奏模式的普及，决不仅仅是个节奏问题，背后反映的是一个时代对其模式的需求。以聂耳为代表的作曲家们，不但以强烈的感情表达了当时中国人空前高涨的抵抗外辱的民族精神，更以强烈的节奏找到了可以表达这种精神的载体。充满必胜的信心，必须在相应的特定节奏模式的载体中表达。聂耳的音乐语言沉着有力，坚毅乐观，具有一种传统的中国音乐语言少有的阳刚气质。可以看出他是有意识地把一种新节奏作为创作的基调。这是中国音乐风格的重要超越，节奏模式彻底改变了。

可以说，中国人是在民族危亡的背景下被迫接受和适应了一种新的节奏律动，因为这一律动反映了民众愿望，没有人计较它与传统的对立，即使觉到些风格差异，决不会因小失大，在乎两者间的不和谐。时代改造心律，时代改造节奏。所以说，带动呼啸而来的节奏气量，来自特殊时代的需要。所以说，一种节奏的普及，决不是仅仅是个节奏问题，而是社会是否需要这样一种节奏反映时代要求的问题，如果节奏不能反映日益频繁的生活需求，就必将被抛弃。

一种新型节奏，必须具有能够反映其特点的相应乐器，如果传统乐器能够适应，就加以利用，如果传统乐器不能演奏超越了缓慢的农耕时代常规功能的节拍，那么，新节奏就会要寻找能够反映脉冲与力度的新型乐器。每个新时代新风格的诞生，几乎都伴随着一批为其奏凯歌的新乐器而出现，也伴随着一批新型乐队组合的诞生。新的时代要求新的节奏，传统乐器无力敲打新型节奏了。大型管弦乐队是工业革命时代大规模生产、大规模管理背景下的产物，工业文明需要强力度的洪大音量，传统小型乐队不能满足需要，于是，人们开始组建新型乐队。中国人在20世纪初期遇到

的需要，就是西方人在工业革命初期的需要。于是中国人就把西方大型管弦乐队的模式，不加考虑地照般过来。乐队浑厚的低音配置，就是推动节奏的强大动力。试想一下，如果现代流行音乐没有架子鼓，没有大功能的扩音设备，简直就不可思议。

乐器必须更换，乐队必须更换，因为节奏更换了。

1986 年，中央电视台播放了《南腔北调大汇唱》，人们第一次听到采用电声迪斯科节奏伴奏的传统戏曲唱腔《苏三起解》。一时间争论雀起。一方认为，这糟蹋了国粹；一方认为，这是发展日益衰落的戏曲艺术使其青春长驻的有效途径。话剧《魔方》，形象地展示了老年人与青年人之间的调和。公园清晨，一边，老年人伸拳出掌，打太极拳；一边，年轻人伸胳膊伸腿，要跳迪斯科。中间放着一部录音机。老年人过来按下放音键，戏曲腔调悠然而出；年轻人过来按下放音键，迪斯科舞曲，轰然而鸣。你来我往，几次数番，争执不下。一位中年人过来，按下放音键，迪斯科节奏的《苏三起解》飘向双方，于是，各取所需，皆大欢喜。

这个寓言式的场景，颇能说明传统文化以其包容性消化陌生事务的能力。因为有了据说可以延年益寿的“老年迪斯科”，老年人便不大说什么了，身体好坏可是应当特别讲究的噢。一种新节奏，有了一个令抵抗者享受好处的圆满解释，便不再遭到指责。名正而后言顺。过了几十年，如今各个城镇的公园，都可以看到成群的老年人乐滋滋地随着迪斯科节奏扭来扭去，其姿其态，决不亚于20年前孙子辈的夸张。

写于 1989 年

粗哑的喉音

电声鼓上滚出的“陌生节奏”渐渐融入了人们的日常步态之中，迪斯科已是妇孺皆通，但人们对摇滚乐还是疑虑重重。不过，终于还是有人跃跃欲试了。

1986年5月，当百名歌星大汇唱《让世界充满爱》组歌演唱之后，挽着高低不平的裤筒、穿着昔日最时髦、日下不合时宜的松松垮垮的黄军装，脖子上吊着一把吉他的崔健崭露头角，第一次唱出了他作词作曲的摇滚乐《一无所有》。或许是百名歌星合成的声浪太宏壮、阵容太壮观、场面太豪华，或许是人们还不能领会其貌不扬、衣着邋遢的寒酸青年将对中国歌坛产生的历史意义，在场的观众似乎没有过多关注中国摇滚乐的第一声呐喊。毕竟有人慧眼独识，惊闻此曲非同寻常，此人绝非等闲之辈——音乐与文学两栖人物刘索拉，在多种场合力荐此歌。时间过了一年有余，人们才渐渐醒悟过来，发现有着超前意识的青年人身上原来带着一股不可抗拒的力量和惊人的吸引力。有人开始悄悄习模，随声哼唱这不太好学的调子，越唱越觉得，这个人唱出的正是自己想表达的，于是跟着击节附和，引吭高歌。学唱的人，都在回味，《一无所有》指的是什么？

也许谁都有过在无书可读的岁月偷章窃文的喜悦，而禁书开架、信息爆炸、却又不知如何选择的束手无策；也许谁都有过聊可维生的安贫乐道、清心寡欲让人淡然适意，时逢经济复苏、财路广开、消费徒增，反觉窘迫，茫然若失；也许谁都有过爱的禁忌在夜围四合下骚动不宁、破土而萌的生命力，而当大白天下，反觉无滋无味、慵懒无劲；也许谁都体验

过，栖身低狭茅舍、渴望摩天大厦，而今乔迁公寓、品着杀舌爽口的易拉罐饮料，又欲返璞归真、深恋贫瘠的黄土地；也许谁都曾掠过十几年偶像崇拜早已化为思维机制的压抑反叛，一朝溃塌，骤然袭满心头的无依无靠、无着无落、无掩无遮……

过渡的时代，变迁的时风，转机的时运，交替的时光，新的尚未健全，旧的依然可辨，新的正在适应，旧的仍未脱去，翘首瞻前，蓦然反顾，百感交集，理不出一点头绪。

真想找句入木三分、掷地有声、力透纸背、却又平白如话、浑然无饰、无需长篇宏论只求短短几个音节、概括错综复杂体验的词，表达此番心态。搜索枯肠，一无所获，算了，懒得去寻寻觅觅。

信仰危机？精神贫困？恋爱失意？经济拮据？处境窘迫？“一无所有”到底是什么？谁也说不清楚，可是谁也觉得这词道出了自己的心里话，说出了时代的结症，涵盖了所有的迷惘、困惑、苦闷。作者的明智之处，就在于留下了一大堆空白让每个人依自己的心绪去填空。这个词让一国人认同。

崔健一鸣惊人，《一无所有》几乎成了当代人自嘲的口头禅。过人之处，就在于他一出口，竟然唱出了人们寻寻觅觅、无以确达、苦苦艾艾、百寻不得的那个简单的词“一无所有”！

更绝的还在于这个词，演唱方法上，崔健一扫流行歌坛自三十年代奠定的基调，经模仿港台歌风而日盛的浅吟低唱、嗲声嗲气、软声款语，代之以声嘶力竭、粗声大气、豪浓粗放。长期以来，比起艺术家训练有素、美声美腔的嗓音，普通人自渐形秽相形见绌，再学再唱也不敢登堂入室的自卑自馁每每让人生出唱歌只是歌唱家的事，与己无关，因而再有一腔不吐不快之愿，不放不畅之曲，也得憋在喉间，谁让俺那破锣嗓、大本嗓“呕哑嘈杂难为听”。崔健粗哑的喉音摧垮了这层心理隔阂，这喉音难言的情味，苦涩的嘶哑，突然让每个自判嗓音不济的人感到这就是自己的音色，这音色赋予了每个能说能道能哭能笑之人以能唱能歌能喊能吼的权力，何惧大庭广众，无需羞怯害臊，每一种喉音都有每一种喉音的价值，

你笑我破锣难鸣，我偏要敝帚自珍。粗哑的喉音一样引起轰动，一样有天生而正当的功能。信心百倍的劲来了，放开嗓子吼两声，一样满有滋味，只要动之于情，出乎于衷，喜怒笑骂，皆成文章，细粗豪雅，皆成乐调。

崔健的《一无所有》使一种新的美学风格和审美口味昂然抬头。中国当代流行歌曲是在模仿港台流行歌的基础上重新起步的，但大陆中国人在几十年的磨难中养成对历史的深深责任感，强烈的忧患意识和对贫穷的深刻体验，在港台歌曲中几乎没有体现，婉约派的阴柔风格不能排遣大陆人的积怨，金戈铁马的豪放派，关西大汉的铮铮骨气更能透发大陆人奋然崛起的内在欲求。我们还生活在一片贫瘠的土地上，何必装模作样弄出一派奢华，不必假正经假风雅，把生活的本色展露出来，更能令人切肤激越。崔健喉音中那股未加雕琢的粗糙感，横陈力诉的生硬感，浓烈呛人的亢奋感，按捺不住的冲人节奏，正应和了时代的呼唤。那喉音粗得倾胆倒肺，粗得声震林木，响遏行云，粗得不修边幅，潇洒落拓，未曾儒化的沙沙哑哑的喉音本色，更切近大陆生活的原貌，更接近大陆的人性真实，它崇力，尚自由，穿云裂石，声如洪钟，男生女气的萎靡在他身上荡然无存，中国艺坛“寻找男子汉”的渴急终有所托。男子汉的大嘴不必再适度讲究的半启半合，男子汉就应该大喊大叫，热肠热肚。粗线条中的刚、劲、力、胆，让他宣泄得淋漓尽致。

或许崔健并未认识到改革开放以来人们对正统儒家文化的抨击，对独立人格的追求给他的影响，但一个生活在这一时代氛围中的青年人的特有悟性，使他直觉式地握住了这一发展趋势，时代塑造了他，他也吐出了历史的呼声。正统文化的恪守中庸，提倡平和在他的作品中溃然退避，他没有选择悄没声息、幽咽低语地诉说心中隐秘的方式，而选择了大喊大叫地唱出心中隐衷的方式，这不是历经十年改革让中国人苦苦求索终于可见的开放心灵的表征吗?

正是这种开放心灵不单使演唱者自已热血沸腾，随着那粗哑的喉音，各类观演场所中的观众席座上，也轰然响起沸腾忘我的呼喊。前一呼、后百应的群体效应，在规规矩矩、拉开观演距离的现代化观演场所中已寡不

多见，而现代流行歌曲的大众性又把古老的艺术参与感唤回当代生活之中。

传统民俗型观演场所，常常形成最充分地利用自然地形并把每一个参与者挟括其中娱自娱人的场面。我国至今还保留着许多大型的民俗活动，西南少数民族的“三月三”、“歌墟”、“火把节”，西北的“花儿会”，江西的“大摆手”，汉族春节时的高跷、耍龙、旱船、闹秧歌、狮子舞等。这些演出形式都是择一某地固定的空阔区域即兴表演，观者常常就是演者，演者也常常就是观者，互为主从，身入其间。作为文化群体中的一员，谁也不想被特有的民族内聚力所遗弃，而观演场所也就成为融汇传延民族精神的聚集地。歌唱，这种艺术行为，早期曾是人民实践生活的一部分，与他们生活环境中的沟沟坎坎、山山水水融为一个不可分割的整体。水乡田头就是薅草锣鼓的演出地，山塬小径就是信天游、脚夫调的唱曲处，江边河滩就是川江号子、黄河号子的流传区，保留着原始图腾的祭祀、求雨、驱疫、庆丰收活动伴随着的艺术行为常常就是“要闹宽阔之处做场”的演出地。只有在这样的背景中，民间艺术才透发出它的本色，传导出谱面上体会不到的意蕴，才富有原本的生命动态。

生活日新月异，现代生活的精密分工早把观众与演员分得清清楚楚，现代建筑的剧场设计也早把观众与演员隔得清清楚楚，观众们在这种场合中自愿地放弃了参与艺术活动的权力，昔日露台戏楼那“台上伶人妙歌舞，台下欢声潮压浦”的融和气氛早已隐入城市楼群的冷漠之中。然而，人们仍然要把艺术活动引入公共交往之中，而且不甘寂寞地渴望成为参与者。流行音乐舞台的格局恰恰需要观者的介入。大众艺术的呈现形式，本身就很少有事先不为观众所知的台词情节，人们早在各种传播渠道中熟知了演员要唱的那曲那调、那词那意，领者一呼，和者百应。所谓“下里巴人，和者弥众”。即使记不清歌词，也会和着摇荡的节奏抚掌击节、跺脚蹈足。观众用各种方式证明自己与这音乐融为一体，节奏重力的每一拍，也跳着他们生命的律动。参与表达的方式也许是粗俗的，但某种程度上，也是被现代观演场所的格局分离得相互隔膜而意欲聚合的唯一方式。崔健

那粗得让艺术与生活合为一体、难解难分的喉音，容易把观众的参与心理调动起来拉到唱者身边。观众的沉默，意味着流行音乐的死亡。崔健催燃的剧场效果达到流行歌曲沟通观演气氛的顶峰。不能否认，中国观演场所的许多传统仍然以其隐秘的方式折射体现在当代音乐生活的习风之中。

老年人已经步履蹒跚，不能像青年人一样随着摇滚乐的激烈节奏龙腾虎跃，尤如他们年轻时在乡村土路上扭秧歌那样，也不再像年轻人去感受到只有在载歌载舞中才能感受到的激情迸发，却先于年轻人领悟了摇滚乐的社会含义，虽然有时候这种社会含义的引申过于耸人听闻而让年轻参与者自己也吃一惊。但是，不管人们怎样评价这粗哑的喉音，它确实是当代歌风中一种极有活力、独树一派的音色。

写于 1989 年

20世纪30年代的时代曲

20世纪70年代末、80年代初，一批30年代的流行歌曲再次泛起，风靡全国。《何日君再来》、《夜来香》通过一盘盘传播轻便的盒式磁带进入千家万户。年长者痛心疾首，半殖民地的苦涩又一次溢上心头，怒斥“商女不知亡国恨”；年轻者如醉如痴，不关心这批歌曲产生于什么时代背景，只欣赏歌曲本身。全国各大报刊连篇累牍，唇枪舌剑，展开了一场大争鸣。过来人怒火冲天，认为必须坚决堵塞；宽容者伏案撰文，认为应该悉心疏导；激进派主张任其自然，不妨让它自生自灭。

问题的性质早已越出了音乐艺术本身，音乐学家们不得不担负起社会学家的任务，去考察是什么心态、什么动因使这批似乎早被盖棺论定的“黄色歌曲”再次复兴；在30年代与70、80年代之间，有什么相同的契机触发了这一社会现象的出现。时至今日，老年人的怒火、不安似乎已归于心平气和，青年人的狂躁、迷恋也因见多识广而清醒节制了。让我们打开那印有“参考资料”、“内部资料、请勿外传”字样的乐谱，对它的历史背景和产生原因再做一番思考。

被我们用一个模糊的时间概念通称为30年代流行歌曲的作品，实则发端于20年代末。1927年第一次国内革命战争失败，都市市民的文化生活悄然发生着变化。晚清的“鸳鸯蝴蝶派”文学重新抬头，古装武侠电影风行一时，香艳肉感的歌舞也应运而生。恰恰在这一年，以创作《可怜的秋香》、《麻雀与小孩》等儿童歌舞音乐而著称的黎锦晖，一改创作初衷，写出《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等流行歌曲。从此，继承了“五四”前后

流行的学堂乐歌，那旨在医愚、疗贫、扶弱，以图教育救国的歌曲创作，开始分化为三条支流。其一是以反映工农革命运动和抗日救亡为内容的群众歌曲；其二是抒情咏怀而具有较高艺术质量的艺术歌曲；其三便是都市流行的时代小曲。第一类歌曲作家群以聂耳、冼星海为主帅，第二类歌曲作家群以黄自、赵元任为代表，第三类歌曲作家群则以黎锦晖为最典型。与上面粗略的划分相应的接受者，也可根据社会等级、社会意识、审美趣味划分为不同的社会组织层面。

接受美学和传播学理论认为，某一类作品在某一时代产生大的共鸣，不能单纯就作品论作品，而需考虑到另一面——某一特定时代接受者的精神需求被怎样强烈地调动起来，而这股情绪又怎样赋予作品以巨大的生命力和存活价值。聂耳、冼星海等革命作曲家的作品，其内容旨向就是反映当时劳苦大众的心声，传唱它的千千万万各具不同悲惨命运、痛苦感情的人民大众，又将自身感受、个人身世赋予这些作品，构成作品接受传播过程中复杂而深沉的内涵。可以说，是人民的感情补充了作品，充实了作品，使作品负载丰富的历史内容，成为时代的丰碑。这是人民大众音乐生活的主流。同样，作为一股不可忽视的支流，以国民党统治区和在殖民地文化氛围中生活的都市市民为审美主体的流行时代小曲，也融入了这一社会阶层的生活感受。

1928 年，黎锦晖率中华歌舞团在东南亚地区跑码头，因经济拮据而滞留新加坡。他为摆脱困境而筹资回国，应上海文明书局之约写了大量流行歌曲。这批标为“爱情歌曲”的歌曲中有《桃花江》、《特别快车》等。1930 年黎锦晖在上海组织明月歌舞社，对中国流行歌曲的发展起了巨大作用。12 岁入团的孤儿“金嗓子”周璇，在黎锦晖的发现和培养下成为中国第一代歌星。另一些歌星如白虹、严华，流行歌曲作家黎锦光、姚敏，亦是该团成员。

黎锦晖等人创作的流行歌曲通过电影、舞厅及“百代”、“胜利”等唱片公司灌制的唱片大量流传于世。市民阶层因其承袭的历史特性和狭隘偏见，只能选择这种文化娱乐形式。围绕在他们身边的物价飞涨、战争贫

困、敲诈勒索，使这一社会阶层充满了苦恼。需要苟且偷安、聊以自慰的城市听众，在“来来来，再喝一杯”的召唤下，沉湎于一时的轻狂之欢。他们在“你看这红墙绿瓦，仿佛是装点着神话”（《香格里拉》）的曲意中醉生梦死，在“云间明月分外清丽，寒山寺，钟声摇曳”（《苏州夜曲》）的咏叹中依稀忆着和平的梦境，在“当场出彩……特别快……”（《特别快车》）的谐戏中把烦恼一笑了之。这种精神状态正是市民阶层处于极度焦灼中的畸形需求心理的表现。音乐具有净化功能，也有虚幻作用。轻声款语的乐调，迷离悠闲的配器效果，在舞池酒吧中铺就了这种气氛。时代小曲实际也就成为小市民摆脱焦灼感、转嫁精神苦闷的寓所。它顺应了他们以最直接、最廉价的方式排遣内心受压抑的屈辱感、挫折感、卑贱感的潜意识。

当代音乐学家从城市民族音乐学的角度把民歌的定义再度引申、界定，以期从文化史范畴找到流行歌曲所以存在并具有强健生命力的历史依据和历史渊源。中国传统民歌里，以爱情为主题的占有相当大比重。封建时代的这部分精神产品，既有一些流传于青楼妓院中的挑逗、狎昵之曲，也有真诚的相思、哀怨之声。旧中国的性意识，很大一部分是通过民歌宣泄出来的，爱情是民俗歌曲永恒的主题之一。在三四十年代的特定社会环境下，救亡歌曲无暇顾及这一主题，艺术歌曲也因曲高和寡而与民众的审美趣味相去甚远，这片真空便让流行歌曲占领了。当然，它们在内容上不同程度地杂糅了许多不健康的甚至黄色的东西。或许有的青年听众会问，耳朵并不能分辨青红皂白，何来“黄色歌曲”之称？把音乐、歌曲冠以“黄色”之称，也是一个舶来品。19世纪美国的一些报纸，为招揽读者而大量刊载色情凶杀等诲淫诲盗的新闻，有两家报纸刊出一套题为《黄色孩童》的连环画，人们嗤之为“黄色报纸”，后将这一称谓引申，将宣扬色情、淫秽内容的文艺称为黄色文艺。解放前的流行歌曲大多数题材局限于儿女情长之事，其中有一部分确属低级下流、不堪入耳之声。还有一部分，本来比较健康，或病态不重，但在传唱过程中走样了。音乐是三度创作艺术：词曲作家撰词谱曲，演唱演奏家将其付诸音响，听众又按自己的

理解鉴赏。从创作到欣赏的中间环节具有举足轻重的地位，而当时只顾赚钱不顾艺术质量的唱片出版商和老板们，寄人篱下、迎合时风的歌星、乐师们，竟把大量流行歌曲制造成格调低俗、男声女腔、怪声怪气、矫揉造作、劣态百出的产品。再从流传场合看，茶馆酒肆与舞厅酒吧界限不明。从传唱者职业看，青楼妓女与卖艺歌女难分难辨。从艺术形式看，传统民歌与时代小曲鱼龙混杂，许多纯朴的旋律被造作的演唱和乱人耳目的配器腐化了。不应否认，某些爱情题材的流行歌曲在那样的时代氛围中确有某种麻痹斗志、涣散人心的副作用，即使从理智上承认这些歌曲有存在的必然性、必要性，感情上也难容——在那特定时代中，当革命人民抛头颅、洒热血之际，竟有人在"桃花江"、"美人窝"里"挑肥拣瘦"。但另一方面，爱情题材的流行歌曲又与传统民歌小调有一脉相承的血缘关系，它们不同程度地寄托了中下层市民的离愁哀怨，悲欢离合。例如女歌星周璇，以比较自然大方的风格演唱了许多歌曲，曾经赢得许多听众的喜爱。

在流行歌曲领域，进步的作曲家也不乏积极干预。产生于1933年的电影《渔光曲》中由安娥作词、任光谱曲、王人美演唱的主题歌《渔光曲》，就是广为流传的优秀流行歌曲。贺绿汀作曲、田汉作词的《天涯歌女》、《四季歌》，都是电影《马路天使》插曲，曲调均采自江南民歌。

30年代以后，"为艺术而艺术"的观点在专业音乐界开始抬头。以上海国立音乐专科学校为最强阵容的职业音乐教育家和作曲家，都创作了一些歌曲，他们的作品大都在音乐会上演出并具有较高的艺术质量。这些作品曲调流畅朴实、和声细腻考究，诗词的韵律与曲调的结合关系处理细致，具有鲜明的民族风格。这些作品富有感情但偏于感伤，表现了知识分子、青年学生黎明期的开放心灵。时而明朗乐观、时而多愁善感的意绪，借古诗古意咏怀感物的婉约，渗透着新旧时代交替期的敏感性、浮泛性。它们谈不上真正的浪漫主义，不乏现实主义的忧患意识，所以在格调上常常是杂以伤感主义的介于艺术作品和通俗作品之间的产物。30年代专业音乐的艺术成就都可以从这些作品中反映出来。例如《我住长江头》（青主曲）、《长城谣》（刘雪庵曲、潘孑农词）、《玫瑰三愿》（黄自曲）、《教我

如何不想他》（刘半农词、赵元任曲）等，都以耐人寻味的艺术魅力和真挚情感，吸引着知识阶层和青年人。

抗日战争时期，以“中日亲善”、“东亚共存”为主旨的流行歌曲甚嚣尘上。伪“满洲国”时期的日本女歌星李香兰，以《满洲姑娘》一曲名噪一时。这位出生于中国的日本人，原名山口淑子，冠以中国艺名，曾受过专业声乐教育。她演唱的《支那之夜》、《苏州夜曲》、《戒烟歌》、《卖糖歌》都是歪曲中国人形象而遭到中国人民唾弃的歌曲。被称为流行歌曲“中国五人帮”的黎锦光、陈歌辛、姚敏、梁乐音、严工上是流行歌曲创作中影响最大的曲作者，他们当时创作的歌曲，如黎锦光的《夜来香》、《疯狂世界》、《香格里拉》，陈歌辛的《蔷薇处处开》、《渔家女》、《恋之火》则具有旋律优美等特点。一些低级下流的歌曲如《一夜销魂》、《醉人的口红》、《处处吻》也都产生于这一时期。当时也有一些讽刺现实奇怪现象、挖苦统治者的歌曲。解放战争时期比较流行的歌曲有《柳浪闻莺》、《花外流莺》、《采槟榔》等。

1949年中华人民共和国成立后，流行歌曲在大陆上销声匿迹，转入港台地区，而到70年代末、80年代初又折回大陆，重新进入人民的文化娱乐生活。中国的流行歌曲由于一开始就局限在卿卿我我、风花雪月的狭小题材中，演唱风格上形成了浅吟低唱、软声嗲气的习风，虽然继承传统民歌的曲调流畅、顺口易记、歌词通俗、口语化等长处，却没有挖掘它的深层内涵。这是中国三四十年代流行歌曲的痼疾，但不是通俗音乐品种的通疾。通俗与低俗不是一回事，缠绵的意绪与轻浮的感情不能等同。产生于欧美国家下层人民的通俗音乐常常具有强烈的反叛意识和恢宏气度。简单地宣布三四十年代流行歌曲的错误和走入的歧途比较容易，而要历史地分析，批判地继承，创作比它更好的东西，为人民的文化娱乐生活服务，则是一件严肃的工作。在流行歌曲的声浪中成熟起来的青年一代，已经具备了鉴别赏析的能力，对那些低俗粗糙、仍然折射着三四十年代流行歌曲弊病的作品，人们像过眼烟云一样转瞬即忘。丰子恺先生曾说过：“卑俗的美，一见触目荡心，再看时一览无余，三看令人欲呕。高尚的美则初见时

似无足观，或竟嫌其不美，细看则渐入佳境，终于令人百看不厌。”这个一而二、二而三的过程已经掠过青年听众的耳际多少次了，应该相信，在他们的心头能够把三四十年代流行歌曲与传统文化间积极与消极的复杂关系掂量出来。

本文前面提过，中国三四十年代人民大众音乐生活的主流是以反映工农革命运动和抗日救亡为内容的群众歌曲。聂耳、冼星海是这类歌曲作家的代表。在聂耳、冼星海之前，旧中国的歌曲很少具备他们作品中那种悲壮、奋进、阳刚、爽快风格，很少像他们作品那样大众化、时代感、民族性、戏剧性兼备。他们的歌风一扫旧曲调的缠绵低沉，也一扫旧文化的狭小心态，使人听到新时代的晨歌。

大批进步的音乐工作者跨出城市的墙垣，走进陕北老乡的窑洞，记下他们所唱的歌，并用这些素材编出新时代的乐章。这些质朴、亲切、与人民贴近的歌曲，揭开中国歌曲发展史中令人感奋的一章。那是一代革命者的心曲，激励了几代人为革命理想去奋斗，至今听来仍觉热耳。正如老一代开拓者踏着这些歌曲的强健节拍走向新中国一样，新一代人也会在那富有生命力的律动中走向世界。

原载《中外通俗歌曲鉴赏辞典》，世界知识出版社，1990年

新声源

密不透气的录音棚内，近六十名操着各种乐器的乐师，屏气凝息、目不转睛地盯着乐谱。指挥紧张地指点着各个声部的进入、遁去。密集的音符，扣扣相绾，历历相衔，涓涓流逝……突然，独奏的单簧管冒了一下尖利的哨音，六十名乐师高度绷紧的神经一下子瘫痪下来，大家愤怒地、又宽容地、无可奈何地转向满面羞容的单簧管演奏者。录音棚里微微散发出汗臭的湿润气息。困顿的录音师再次倒回录音带，发出重录的讯号，指挥在谱台上敲着指挥棒，力图重新起拍。又是密集的音符扣扣相绾，历历相衔，涓涓流逝……吃完晚饭便钻进录音棚内，精神饱满的乐师们，终于在午夜，逃出“魔窟”，此时已是精疲力竭了。

早期的录音设备通常采用单传声器拾音，也就是单声道声源。一个数十人的大乐队在录音室里，为求得各件不同强弱的乐器音响上的平衡，必须调整麦克风的远近位置，这常常要打乱乐队编制习惯的座席位置。而且不管曲目多长，必须一次性完成录制。中途稍有动静，打个喷嚏，吹管手放个“炮”，独奏者奏错了音符，独唱者咬错了字，整个人马的劳顿便前功尽弃，所有的乐手就得重整旗鼓，再奉陪一遍。这种体验几乎所有在十年前进过录音室的乐师都经历过，这种违反人之常情，不允许任何人“犯错误”的录音技术，到20世纪80年代初期还一直在中国大部分电台、电影厂沿用着。

新时期的十年中，大概所有的中国人都会明显地感觉到，除了新生的电影、电视艺术外，在所有古老的、几乎伴随着人类一起诞生的艺术门类

中，音乐艺术与现代科学技术的突飞猛进联系最为密切，受惠最为广泛。不单是从几乎家家都有的录音机，处处可见的盒式录音磁带，更重要的是，凝结着人类文明智慧的小小盒带，彻底改变了人类与音乐艺术的关系。以至我们可以说，盒带之于音乐犹如书本之于文学。

为了鸟瞰滚滚而来的现代音乐思潮如何借助滚滚而来的现代科学技术怎样冲撞中国人的耳鼓，我们还是再把视角转向遍地蓬起的录音棚内。

如今的录音棚中，再不需要几十人的乐队蹑手蹑脚、提心吊胆地一遍遍演奏稍有不慎便需从头反复的乐曲了，几十轨输出和输入的调音台，可以把一个一个的声部分别、分时录制完毕，最后“组装”一体。哪个声部若有闪失，也可一段段、甚至一音音地剪接、拼接完成。例如，一首歌曲的制作可分为前期和后期两个阶段完成。前期拾音阶段，首先将歌曲的节拍速度录在一个独立的声轨上，那一板一眼由电脑控制的节律表明各个声轨均按此速度演奏。第二步，各个声部按此律动依次录在每一个独立的声轨上。因此，乐师们可以先来后到，随来随录，不必兴师动众，相互干扰。第三步，乐队伴奏完成后的音响，通过耳机输给听辨效果，启发感情的独唱者，不再顾及一错而犯众人之怒的独唱者，再将演唱声部录在另一独立的声轨中。录音师借助电脑的记忆、贮存，进入后期加工制作阶段。在多轨道调音台上，录音师将分别记录在各声轨上的原始声音，根据作品意境需要，将某乐句的某声部突出或压低，把握各声部的音响平衡。这里需要一句长笛独奏，其它声部便相应减弱，长笛便飘然而至。那里需要大提琴独白，录音师手指微微拨动此轨调音键，大提琴便会突出。此道重要的艺术创作工程，极其有效地完善了声响的整体效果。最后，合成的音响被缩混录制到双声道的磁带上，母带送入磁带制作厂家，采用32：1或64：1的磁带高速复制机，即60分钟的节目只需一分钟或二分钟时间便可复制到空白磁带上，大批生产发行于市场的就是这种成品磁带。

多声道立体声录音技术，彻底改变了旧时录音过程中的制作方式和音响质量，声音的临场感、空间感；声部的层次感、明晰感；声源的方位感、分布感；音质的保真度、透彻度，都达到惊人的程度。后期制作中的

延时器、混响器等多种效果，以及电脑合成技术，数码音频技术，把人类带入了一个崭新的音响世界之中。1965 年，由荷兰飞利浦公司首先发明的轻便廉价、旋即风靡全球的盒式录音机及相应的盒式录音磁带，提醒人们，你已经跨入了一个新的经济时代，一个科学技术高度发展的电子时代。这个时代的音乐有着完全不同于旧时代的音响效果，立体音箱的音响效果，犹如八面来风，灌入你的耳房，震撼你的心灵。人们不必正襟危坐在音乐厅里，也不必毫无选择地受电台、电视台节目主持人的偏爱制约，可以任意地将与自己此时此刻心境的需求相吻合的音乐磁带填入机卡，如临其境地欣赏音乐。录音机把家庭变为音乐厅，向所有的个体无私地播放只属于他自己的心曲。那个古老的话题：人的自由，人的解放，不受摆布，充分保证自己兴趣、爱好、生活体验的权力的追求、希望，才真正有了得以实现的场所。

1979 年 1 月，中国经济发展速度最快的广东省，由广播电视厅组建了中国第一家盒式录音磁带出版公司——太平洋音像公司，5 月份，出版发行了第一批盒带。同年 8 月，中国唱片社也引进盒带快速复制设备，国庆期间，“乐声牌”盒带投放市场。此后，录音公司、制作厂家、出版发行机构、录音棚，如雨后春笋，遍布全国，对普通中国人的音乐生活产生难以估量的影响。中国现代流行歌曲的大歌潮，之所以能够绕开重重阻挠，以蓬勃发展的势头进入千家万户，正是得益于携带轻便、传播迅速的音响载体——盒式录音机及其盒带。

一位歌迷这样写道：我有许多盘“卡拉 OK”带，自己为这些曲调填写歌词。我把“卡拉 OK”带和空白磁带同时填入双卡录音机，自唱自录。录完的作品我放给朋友们和父母听，他们鼓励我的创作，与我共享创作的喜悦。

19 世纪末丹麦人波尔森发明的磁性录音技术，时经近一个世纪的改创，如今已精巧精密到令发明者叹为观止的程度。如若他九泉有耳，听闻这可以扣开地狱之门的现代音响效果的辉煌音浪，一定会为自己手下简陋的钢丝录音带而深感不如。但是，知道了因为他的成果，给无数音

乐爱好者带来如此的神妙享受，也就不再为自己制造的笨重拾音设备而脸红了。

音乐的载体是音响，音响的载体是乐器，乐器制造与科技发展紧密相关。从皇帝的臣子伶伦，在昆仑之北的嶰溪之谷效凤凰之鸣，削竹为管，至今日可以发出各种音色的电子琴，乐器家族发生了巨大变化。乐器的制造工艺、音质水平、材料质地、演奏方式到了电子时代几乎完全改观了。物质音响的背后无非是可以用物理声学和数理求解出来的频率、振幅，掌握了这些规律便可以模拟仿造出来。电子琴与电子合声器便把各种音色的频谱振动数据注入程序控制中，把浪漫的幻想变为现实。在中央音乐学院，一位日本电子合声器专家做过这样的比喻：一个孩子从落地起算，每三秒钟换一种音色，直至他80岁寿终正寝，电子合声器的音色还没全部用完。这并非耸人听闻，现代电子计算机和电脑控制程序具有无限地制作合成各种音色的可能性。世界上有的声音，从乐音到噪音，都可以模仿出来，更不用说各种乐器的独特音色。世界上没有的声音，电子乐器也可以制造，如宇宙声等等。电子音乐的音响合成为音乐艺术提供了美妙的前景。复杂精密、丰富多样的伴奏织体，可以把一首乐曲装饰得绚丽多姿，令传统乐器黯然失色，快速如飞的节奏会让一流的演奏家自愧弗如。1987年，中央音乐学院的应届硕士毕业生陈远林，只用一台电子合声器写出了毕业作品——歌剧《牛郎织女》。电子合声器不仅为各种场景提供了浪漫的、神话色彩般的背景效果，一反传统歌剧的音乐形式，也解决了大多数作曲家纸上谈兵、费尽移山心力将乐谱付诸音响的难题，这可比支付一支交响乐队的昂贵开支要少得多。美国的约翰·罗克韦尔在谈到电子技术向传统音乐的挑战时说：“音乐作为一种合作的艺术，将变为纯粹的个体行为。”

近几年间，中国的家庭中有多少儿童在学电子琴，我们无法统计，但电子琴的普及已开始渐渐超过传统乐器的普及，似乎已成大势。

通俗音乐借着电子合成技术和录音传播媒介真是如虎添翼，现代舞台利用激光色彩的变换与电声音乐节奏的同步配合造成的强烈刺激效果和迷

蒙幻觉，更是相得益彰的手法，这倒是对古老的声音色彩交感另辟蹊径的发展。豪华的现代建筑前，声、色、水同步摄入人的耳、眼、触觉系统的喷水池，不也为人们的生活增添一点清凉、爽气吗？

原载《音乐爱好者》1989年第5期

声与色

日益用严密的术语描述事物现象的现代学科，很少再把颜色与声音相提并论了。然而，“声音的色彩”、“音色”至今留在人们的日常习语中，这是数千年间人们凭着不辨赤橙黄绿青蓝紫的耳朵“听”出来的感受。美术家得意之余颇有微词：耳朵不分青红皂白，何来颜色之有？音乐家恼怒之余，反唇相讥：眼睛不辨声音高低，何用色调之词？我们且不管这场官司哪家输赢，细细揣摩，这种在中外音乐史上不断有人津津乐道而且十分认真的描述方式，显露出来的思维模式是否可以揭示出隐藏在背后的文化传统和经验体系，是否可以透视出积淀在深层的审美习性和心理结构。

滥觞于商周、炽盛于两汉间的五行学说，作为一种建立宇宙秩序的世界观，从来不孤立地看待世间万物，而是把天象气节、地貌物产、人体感官、人伦道德、艺术材料统统纳入一种系统性的五行图示中。古人以“五”为纲，上达金木水火土五行，下至东西南北中五方，横展五岳、五湖，冥及五气、五志，再及五常、五官、五藏、五味、五谷、五色、五音，纵横经纬、无所不包。“夫天地之生财也，本不过五。圣人节五行，则治不荒。”（《淮南子》）这种“以数为五”图式的充分展开，一方面反映了人们对观察到的经验知识系统组织成序、梳理概括、进而服务于政治和意识形态大一统的目的，另一方面反映了原始思维中神秘互渗律的特征。

如果排除“天人交感”五行说中“谶纬之学”的神秘外衣，万物互通的思维习惯和心理结构，倒可以使艺术视角打通行当间的感官障碍，不论

什么物质材料都收入审美的心灵，在其中转化为共同、共通的美感。打通了五官感受、大跨度跳跃式的联想，是不在乎用什么方式表达的。于是乎，音符添上了颜色的彩翼，颜色乘上了声调的轻舟。正是“以声属彩”又“以色附声”的历史文化成因，古代文献中把色彩与声调比附排列的习惯从未消歇，并没有艺术门类之间的术语究竟属于谁家专利的偏见。因此有了“暨音声之迭代，若五色之相宜”的比兴，因此出了“炳若缛绣，凄若繁弦”的对仗。音乐家嵇康《声无哀乐论》中有“伯牙挥手，子期听声，华容灼烁，发采扬明，何其丽也”的咏叹。画家王原祁《麓台题画稿》中有：“音之清浊，犹画之气韵也。音之品节，犹画之间架也。音之出落，犹画文笔墨也。”“声音一道，未尝不与画通”的命笔。更有“章为五色、发为五音”的褒举，“五色乱目，五声乱耳”的贬斥；什么“别五色，异清浊”，“滋目盈耳”，“属彩附声”的联比对仗，更是层出不穷。

中国传统乐律学典籍中，似乎颇重黄钟一宫。表面上因为有个对炎黄子孙颇有功德的黄帝，在传统观念中黄色被尊为最尊贵的颜色。皇帝身着黄龙飞舞的黄袍，住着金碧辉煌的琉璃瓦覆盖的皇宫，听着的当然也要黄钟、大吕。掌管宫廷大典的乐官和帝王，甚至视黄钟音高为建国立朝之本。《乐书要录·黄钟》载：“黄者，中之色，君之服也。”然而抛开披挂在黄钟身上那些堂而皇之、正而雅之的桂冠，从文化心理角度看，崇黄之心，实则来自农耕文化中对生活根基——土地的依赖。“先王以土与金木水火杂，以成万物。”（《国语·郑语》）

从音乐技术和音乐实践的角度看，黄钟之均的音响功能，却蛮不像皇帝、文人们想象的那样入耳“中听”。翻查皇家大礼、祭祀等场合演乐所用的调高，甚至在历代正统儒家最重视的三代经典《周礼·春官·大司乐》中，也总是偏用“夹钟、蕤宾”等宫均，这个谜底，来自音乐实践。音响世界的科学基础来自律学计算，在还未发明十二平均律之前，以三分损益律为主定律调律的时代，这几个宫均（调高），最接近纯律音响。符合自然规律的，听起来就舒服，皇帝老子也如此。通体舒坦，其奈它何！所以，不管被围在高大宫墙中的乐工、伎人，还是散流在民间的艺人、乐

户，从来不迷信黄钟之尊，总是不服管教，偏重它调。

由于音乐载体的发声器物——乐器的制造水平、音域限制、演奏技法、律学理论的发展等原因，我国传统音乐常用宫调基本限制在四宫体系之中。中国地域辽阔，各地的乐种、曲种、歌种，具有相对的封守性，因主奏乐器的不同，所用调高稍有不同，但四宫框架却大体不变。中国人重实践、讲实效的观念如此硕强，并不管皇帝、官家崇黄之色因之而重黄钟的律令。

将音乐与色彩更直接结合的事例还有古印度的拉格细密画（或称音乐画）。拉格是印度古典音乐中的一种特殊的旋律组织方式，根据音乐家与诗人对此的描述，通过画家之手，将音乐中的心理视觉想象变为绘画，对拉格的沉思冥想，幻化为“看得见的音乐”。

无独有偶，欧洲音乐史上也有将声音与色彩相提并论的实例。如果说东方国家色彩与声音的联想来自古代的宇宙论，那么西方的此种学说却来自物理生学、光学和生理学的研究。牛顿、歌德、荷尔姆霍兹，都就此写过许多论文。人们怀疑牛顿把光谱的原色分为七种可能受了自然七声音阶的暗示。从物理学上说，音阶各音与光谱诸色，都是某种频率振动。人在生理上可感的声音频率与可见的光色频率之间，相比的可能很有限，因此，研究的基点常常立足于心理学上。

许多音乐家试图用色彩描述某些调高，但每人对此的感受却是非常主观任意的。如里姆斯基-科萨考夫的配置：C 大调，白色；D 大调，黄色；A 大调，玫瑰色；F 大调，绿色。斯克里亚宾却将上列四调配上红、黄、绿、红诸色。

可见色彩与声音的共感是因人而异的、也是因时而异的，没有任何必然性。自从巴赫将十二平均律付诸实践后，无数作曲家的作品向人耳证明，不管用什么调高，其中所能表达的“色彩”几乎都是无穷的。绚丽明朗的大调，在作曲家手下会变得暗淡忧郁，如萧邦 E 大调练习曲《忧郁》。灰色伤感的小调，经作曲家一调配，也会令人手舞足蹈，如莫扎特的《土耳其进行曲》。因此色彩与声音共感的研究，几乎再没人继续下去。

至于用“音色”形容乐器音响，用“颜色”命名乐曲（格什温《蓝色狂想曲》、阿瑟·布里斯《色彩交响乐》），只是这种传统的遗风余绪了。现代舞台上利用激光色彩的变幻与电声节奏的同步配合，造成强烈的刺激效果，这种相得益彰的手法倒是对声音色彩交感观另辟蹊径的发展。

把色彩赋予音响本身并不存在的观念，随着现代科技的发展，渐渐退出历史舞台，然而作为一种文化现象，作为一种各个民族文化发展史上不谋而合的表达方式，时至今日，仍然顽强地活在日常习语中。从这些两栖术语中，人们仍然可以饶有兴趣地发现历史文化积淀在思维方式中的隐形逻辑。

原载《自学》1988 年第 4 期

乐队生活录

日久天长地从事一种职业而多多少少厌倦这种职业的精神现象，是常人都有过的体验。一位美国乐团中的职业乐手这样叙述道：每天晚上坐在音乐厅上演奏，如同工人在车间的装配线上把音符像机器零部件一样组装一体，毫无情感色彩，只是偶尔遇到世界级的指挥大师莅临，乐师们才振奋一下。在乐队中生活过十数年以上的人，对此比喻，都会深有同感。

那种刚刚坐入乐队尤如升临仙境的自豪感，那种一边夹着小提琴定弦，一边斜着膀子瞅着乐池旁与自己同龄的少男少女们探头探脑露出羡慕、崇拜眼光的无比得意劲，早已烟消云散。要知道，多年以前，我也是这样又紧张、又羞怯、又羡慕地徘徊在乐池旁边，看着柔和的谱台灯把光环洒在铜管乐器上反射出鱼鳞般的光点而不胜神往，看着乐池里的乐手们神气十足地演奏着各种乐器而被爱乐的冲动压迫得喘不过气来。但在漫长的“文革”中，年年不断的下乡演出，尤其大冬天在露天野场子里的演出，冻得吸吸呵呵不敢出手，既不讲究什么音色优美，也不讲究什么感情表现，常常心怀对“样板戏”的不忠，偷偷戴着手套拉小提琴，把乐队生活仅仅看作是一种谋生手段了，早已使手中的音乐从应有的精力充沛的艺术创造渐变为不得已而为之的应景之作。

但是，也正如那位美国同行所说，事物还有另外的一面。遇有什么特殊情况，那种隐而不发、数载一现的心弦震颤，其来势之猛、投入之专、撼动之烈的程度，甚至让一个终日浸泡于音乐中的人也觉得莫明其妙，超出想象，因而也久久神往。

令职业音乐家陶醉于自己一手制造的音乐的情况，真正说来，并不是经常发生的。所以一旦经历，也就印象殊深。

20世纪80年代最后一个年头的一天，我与几位弦乐手约好，在中央乐团主楼底层的一间小排练厅中排练一组钢琴五重奏作品。时值盛夏，又是“汗滴禾下土”的“日当午”，从偌大京城的四面八方骑车赶来，早已汗流浃背了。

每一个从火辣辣的太阳下暴晒着赶路超过一小时的人，口中都会无法控制地脱口喷出一大堆不堪入耳的辞令。虽然骂不绝口，活还得干。我打开钢琴的琴盖，为同伙们校音定弦。看着小提琴优雅的线条与扛着它的赤裸上身的对比，禁不住为这组粗野与优雅间极不协调的配搭景象嗤嗤发笑。

可是，说也奇了，当大家翻开乐谱，把注意力集中到谱面上，当第一个乐句从我们脏兮兮的手下流出时，不知是什么流体从我们身上一通百通地穿身而过。刹那间，骂声消失了，怒火消失了，怨气消失了，甚至刚才刺得鼻子发痒欲喷的汗臭，也似乎消失得无影无踪，代之以滚滚流出的清泉……我清晰地感到，隐而不露、数载一现的颤动，不期而至。

这是一种“场”，一种看不见、摸不着、也测试不到、却使参与者实实在在感受到存在的“场”。交流、感应、默契、心心相印，那是只有合奏者才能体会到的美妙无穷、近乎爱情体验的感受。你的声部在你恰恰需要力度支持的关节当口，另一声部涌现了，于是顿觉羽翼丰满。一种音型铺垫着也期待着，一支旋律从小提琴上飘然而至，就像飘到你的手上一样。唔！她唱出了你正欲吐出的歌。心随着那歌声飘扬起来，身体也觉得腾空而起，飘飘欲仙。

我们都是职业乐手，对日常演奏的由音符作载体的诸般“猫腻儿”，了如指掌。哪些是出于职业而麻木“装配”的干巴巴的音符，哪些是源自心灵之泉的饱满的音符，大家一闻便知，这种听觉的灵敏度与普通人品尝菜肴时味觉的灵敏度如出一辙。同理，当一个音与另一个音之间的节奏张弛，突然有了韵律，不是被一板一眼地呆板奏出时；当一组音与另一组音

间的乐句，突然具有了合于生命律动的呼吸，而不是被用一种力度、一种强弱、数豆子般地从琴里倒出来；当旋律线上的微小装饰，突然被着意夸张而具有了灵气，而不是被平铺直叙、轻描淡写、甚至被偷工减料、缺音少律、交代了了事儿。作为合奏者之一，此时此刻，你坐在同伙间，一个人的激动马上会传达给邻座，而邻座再传达给邻座，这样一传十、十传百，所有人便会被一种无形的力量裹挟，进入一种境界。你的心一下被揪住了。你立刻便会严肃起来，全神贯注，意识到此刻非同平时儿戏，你的同行已经全情投入，不能冷冰冰地袖手旁观，必须把你的一股热情投入到那汇成一股的热流之中。如同一条船上的船员，同心同德，同呼同吸，同享推波助澜时的激情，同分扬帆远航时的畅快。我的和声托着他，他的旋律牵着我，一团由每个人的手一同织出的迷离和声，让每个人的心弦一起颤动。一股由一个声部传交给另一个声部、也把一个人的感情传交给另一个人、由低到高的音流飞腾扬起，把所有人的心都送入天堂……

尤其演奏贝多芬的某些作品时，人才能感受到“鼓舞”这个词的全部意义。密集排列的柱式和弦的交替，是贝多芬式的、桀骜不驯的力度对抗。一个声部在高音区呼啸，另一个声部也在高音区嘶鸣；一个声部转入浑厚的中音区，另一个声部也紧咬不放，尾随而至，于是，又在中音区对答应和。你的音响刚刚落下，另一声部的音响腾然而起，不容你喘息，不容你懈怠，不容你离开那声涛涌动的战场。你在前面走着，后面巨大的声浪催促着你，填充着你的虚弱，驱除着你的孤单。你不再感到势单力薄，不再有独行者的左顾右盼，你可以昂然挺进，因为你是万马奔腾中的一员，就像战士背后有无数面战鼓在雷动一样。这就叫“鼓舞”!

这是只有身入其间的乐队合奏者才能体会到的无穷乐趣。音响如同晨光一样把你笼罩其中，你感到晨光抚爱的暖意。合奏是一种孤掌难鸣、缺一不可的艺术，需要相互提挈。你兴致勃勃，他意兴阑珊，那么一两个乐句流出来，就因话不投机而气氛暗淡。如果大家都兴致高昂，音质饱满，所谓“众人拾柴火焰高”，“家”中的炉火，才能“纯青”。

我至今不能解释那天的演奏为什么如此投入的原因。或许室外的炎热

与音乐的纯净形成极强的反差，仿佛使人突然进入到一片浓阴之中，使燥热的情绪顿时净化，因而也使情绪极其专一。如同一个人在炎热的沙漠中七窍生烟，突然饮了一杯杀舌爽口的冰镇饮料，那股清凉之气，一下沁人心脾，透入每一根毛孔之中。然后他又跳入戈壁上走了几天终于看到的一片绿池之中，浑身紧紧巴巴、处于高度膨胀的关关节节，一下子舒展开来。舒泰之感，随着水的抚爱，蔓延而来。那种心理感受的突变和强烈对比，可以使人在此时此刻万事皆弃，极其专一地享受这一瞬息万变带来的愉悦。

艺术可以点石成金，由此可见一例了吧！作为一个普通乐手，我至今还没有在协奏曲中充当独奏角色，由一个大乐队为自己协奏的福分，由整个乐队的音响烘云托月般伴着你行、随着你走的乐趣，大概真是飘飘欲仙。只有一次，我曾在工作过的乐队中偶尔大家凑乐子，演奏过芭蕾舞《白毛女》那段“文革”中妇孺皆知的《北风吹》。当时还是个充满幻想的毛头小伙子，第一次担当小提琴独奏，真感到那不是“北风”在吹，而是满怀“春风”。这是当时难得一闻的抒情乐段。淡淡的和声在你身边浮动，你手中旋律的每一丝变动，都会引动和声的变换。旋行旋生，旋生旋易。你内心的每一个音，都会被合奏者延长着。黑管和长笛，在拖长的乐句间，填充着短小的对答过门。那些短小的对答令独奏者感到，你心灵中的任何一声呼唤，都有一个会意的回应。而且，在音色的不同调配中，令你感到回答者是一个不同的客体。它的语气，正如你所需要的那样或委婉、或深厚。间插在伴奏音型中的旋律，像一只翻飞的水鸟掠过湖面那样鲜明。因此，觉得自己分外突出。因为有了合奏时严丝合缝的节奏规则的对比，此时才觉得独奏时节奏略呈自由时的畅快和解脱。一如步调一致的队伍，突然驻足，唯独由你闪出队列，一班人马屏气凝神，听候待命，尊你而动。唯我独尊的荣耀感，油然而生。于是乎，恣意汪洋地发挥着。

怪不得许多乐器独奏的国际比赛中，最后决赛的得奖者，可以享受由一个大乐队为其协奏、开一场音乐会的特权。这种以音乐为职业的人都渴望得到的人生享受，不是每个演奏者都能得到的。

不用说在乐队中生活过的人，就是一般人也会感到，无论哪种乐器独奏，都不能像交响乐那样震撼心灵。当整个乐队近在咫尺地鸣唱时，你才能感到，一花独放不是春，万紫千红方能造就满园春色。混合的音响感觉，就像普通人听立体声录音机传达的感觉一样。一只耳朵中的音响到了，另一只耳朵中的音响也随之而至。不是一股声源，多重组合的声源，此起彼伏，互不干扰地在你耳中进进出出，不胜热闹。耳朵的功能，真是奇妙，数十个声部，可以同时接纳，毫无障碍。各个声部，或鱼贯而入，或齐头并进，或前呼后拥，或互相礼让，多层次、多角度。乐队能使百舸争流、百川归海、百花齐放、百家争鸣，有了这百家之力，方能使人百感交集。

乐队生活给了每一个以此为生的人许多艺术的感受，也给了每一个以此为生的人许多人生的感受，种种苦辣酸甜也许语言永远说不清。大概只有在乐器“家族”的“七嘴八舌”中，才能心领神会。

原载《音乐爱好者》1993年第3期



安魂曲



燃　犀

——音乐学家黄翔鹏和他的学术人生

1997年5月8日凌晨3时5分，著名中国音乐史学家、中国传统音乐理论家、音乐教育家黄翔鹏先生，永远地闭上了他那双明亮的眼睛。

生前，他是中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士导师，中国音乐家协会常务理事兼民族音乐委员会主任，中国传统音乐学会会长。

黄翔鹏先生于1927年12月26日生于南京。少年时代，就在家乡加入“团结救国社”，从事抗日活动。1945年8月加入中国共产党，1947年2月，依照地下党组织的安排，他从金陵大学物理系肄业，考入南京国立音乐院理论作曲系学习。1950年转入中央音乐学院理论作曲系，1952年毕业后，留母校任作曲系助教与少年班副主任，1958年转入该院音乐研究所。1980－1985年任中国艺术研究院音乐研究所音乐史研究室主任，1985年出任所长，直至1988年离休。

黄翔鹏先生毕生致力于中国传统音乐、中国音乐史的研究，是当今中国音乐学界最杰出的学者之一，也是自杨荫浏先生之后这一领域中的学术带头人。由于众所周知的历史原因，直到他51岁（1978年）的时候，才开始用自己的名字公开发表学术文章。然而，不发则已，一发而不止；不鸣则已，一鸣而惊世。直到他1995年卧床不能工作前的16年间，发表了总数近百万的文字（部分选编为三种论文集：《传统是一条河流》、《溯流探源》、《中国人的音乐和音乐学》），其研究与著述，大多成为传统音乐和古代史研究领域中具有突破性的最新成果。

1984年，为纪念朱载堉《律吕新说》成书400年，他在《律学史上的

伟大成就及其思想启示》的长文中写下了这样的话："文化上有所建树的人，根基在学，施展在才；作为才学统率的关键，则是'识'。引导并使朱载堉学有所用、才有所展的是他千思百虑而得的卓越见识——大师的洞察力。"这既是他从前贤的学识人格中获得的历史领悟，也是他为自己的学术人生树立的奋进目标；既是他为先哲的丰碑镌刻的碑文，也是历史回赠给他自己的墓志铭。今天，我们殇祭先师，衔哀属文；追慕他的学、识，思念他的才、德，心头不禁涌出无限感慨。对他的学术思想、学术贡献做深入系统的研究及全面准确的历史评价，无疑会成为未来音乐学界的研究题目，本文乘师遗风，简括九域，以彰其学绩。

（一）率先提出先秦乐钟一钟双音的见解，从而使学术界对以钟磬之乐为代表的先秦音乐文化，产生了全新的认识。

1958年河南信阳楚墓编钟出土，为试奏乐曲，一钟双音，初展声容，但当事人仅当偶然现象对待。1977年由吕骥同志率领，他与王湘等分赴陕、甘、晋、豫四省，进行了一次迄那时为止涉面最广、含量最大的音乐文物普查，对新石器中晚期以来的陶埙和商周两代的钟磬做了大量测音。这次普查对他的学术生涯乃至对音乐考古学的影响，也许只有到世纪之末、回首百年学术史时才能给予充分认知。测音过程中不仅注意到乐钟正鼓部内侧与侧鼓部内侧留下的调音锉痕，而且注意到这两个部位铸有凤鸟图案。这一现象引起普查小组的高度重视。作为一个乐律学史研究者，他探求、思考这一现象的角度和着眼点在于：不是把一钟双音作为一件乐器的发音现象解释，而是把乐钟正鼓部、侧鼓部的实有音高，放到一套乐器应该形成的音阶结构中观察。在《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文中，他把数十套编钟的音阶一一排列，那如同环链、严密成序的音阶组织，便展示了只有一钟双音才不致使音级隔断的结构。一钟孤鸣，难成音序，于理相悖。对散布覆盖在相当区域中、相当套件的编钟的综合观察，将偶然现象放到它应处的乐律学内部规律中，其中隐含的音列结构和由此而生的一钟双音的规律性便清晰起来，做出科学解释的时机已经成熟。他大胆推测道："如果说殷钟的右鼓音还只是乐钟音

阶发展初期的一个‘征兆’，那么西周中、晚期的乐钟右鼓音就已经在发展过程中被整理成序了。”“其音阶组织的严密，已不容许偶然性的东西存在。”

翌年，刚刚出土的曾侯乙编钟正、侧鼓部刻写的阶名，证明了他的科学推论。但乐律学上的规律是否能成为物理学上的规律，仍然受到人们的怀疑。中国科学院陈通、郑大瑞同志的声学研究，最终解释了瓦合状钟体两个基频互抑的物理现象，从而使这一埋没了两千年、体现着中华民族高度智慧的科学发明重现于世。

当这一发现及其理论验证被学术界普遍承认之后，他却多次说过：一钟双音现象，实际上是物理学界解释声学原理、考古学界提供铭文实物、乐律学界研究音阶规律，三者结合、缺一不可的集体成果。三相帮衬，俱著声名，不能功归一人。对在这项音乐史、考古研究领域里重大发现过程中，他所处的首倡先声的重要位置，他从未在文章中居功自诩。

作为一个严肃的史学家，学术上的创建，不仅需要开拓者的洞察力，还需具备一项成果在经历实践检验的过程中不怕招致传统习惯抵制的勇气。一钟双音的提出，曾遭到包括他的业师杨荫浏先生这样卓越的音乐史学家的怀疑，直至曾侯乙墓发掘之后，杨先生还对他说：“以后不许这样冒险。”语气中虽然包含着对后学的垂爱，但毕竟反映出一般人对学术新说所持的态度。为此黄先生说：王国维谈到，凡做学问者，必经三重境界，并借宋词章句，诉其苦情。其一为“昨夜西风凋碧树，独上西楼，望尽天涯路”（晏殊《蝶恋花》）；二为“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”（柳永《凤栖梧》）；三为“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”（辛弃疾《青玉案》）。根据自己的特殊体会，他补充到，做学问还有一层风险，再借辛弃疾《水龙吟·过南剑双溪桥》表之：“待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。”他解释说：古人认为，执“灵犀”者，便可上抵天宫，下入幽冥。而人们真的手执犀角、上下求索，达天庭、入冥府，上穷碧落、下及黄泉，接近真理了，却不禁为风啸雷击、鱼惊龙吟而后怕。任何盗火者都要像触犯天规的普罗米修斯一样经受长期的

燃
犀

磨难。他将此词刊印在他第二本论文集的内封上，并把书有“燃犀”一词的字幅，摆在书房中，以壮心志。

一钟双音的提出以及承受这一学术新解遭到强烈反对而依然坚持真理的品质，反映了他在治学上不畏成说的学术勇气和探求真理的远见卓识。

（二）他的有关曾侯编钟的一系列著述，使音乐考古学成为音乐史研究领域中最富实绩的学科，也使其在音乐学领域中具有了举足轻重的学术分量，在国内外产生了强烈影响。

陈寅恪在《王静安先生遗书序》中总结王国维的学术特点：“一曰取地下之实物与纸上之异文互相释证，二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正，三曰取外来之观念与固有之材料互相参证。”这一总结，实际上概括了20世纪以来各个学科的学术中坚人物共同具有的治学方法和特点。无须讳言，在20世纪刚刚发展起来的年轻的中国音乐学的研究领域中，有意识自觉地如此治学并且具备这种知识结构能够如此治学的学者并不多。这既需要系统地学习西方音乐的技术理论，又要系统地研究中国传统的技术理论，对国学的诸门知识如小学、训诂、音韵、校勘，必有深涉，才能在遇到考古发掘提供出一大批对音乐史研究具有特殊意义的材料时，施展才干，从中阐发出令音乐史学门庭焕然一新的巨大意蕴。他的《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》一文，之所以能够成为有关曾侯钟磬铭文乐律学研究中的一份出色成果，就是因为他学贯中西的知识结构提供给他充分的素养，并将王国维采用的这些非传统经学的治学方法融于其中，擅其所专，挥其所长，察人所未察，发人所未发，全面地解释了钟磬铭文的乐律学含义。

如同敦煌藏经洞与甲骨文的发现成就了王国维的学术地位一样，曾侯墓乐器的出土也使他从一个默默无闻的书生一跃而成斐声海内的著名学者。人们说，这是他的幸运。

其实，那高翔天边、躲隐云端的幸运之神，从来都是吝啬的，她只把机会送给那些为此默默积累了数十载并为此而历经磨难、矢志不改的人。此刻的他，积铢累寸，年逾半百，学术积累和在人文学科研究中绝对必要

的人生体验已臻成熟阶段，社会环境的重大变化提供了他企盼已久的安定，1977 年的文物普查又给了他音乐考古的经验。万事具备，只待劲风。1978 年，曾侯乙大墓揭椁。展示他学术洞察力的机会终于姗姗而至。这批千载难逢的音乐文物的出土，一下触到他久耽其域、久望畅舒的史论情结，一大批新材料浇开了他心中的垒块。和着那钟壁上撞出的乐调，他心中绷紧的琴弦，奋然弹出了蓄积即久的晓畅之歌，那“葡萄藤覆盖下的火山”终于喷涌而出，势不能遏。

没有人怀疑，《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》是音乐考古学的文论中内容最为丰赡的文章之一。从律学方面讲：涉及到全部甬钟标音字的原设计音高、各诸侯国黄钟律高的对照、《管子》生律法与古琴调弦法与编钟音律的关系、“辅曾”体系的三度律在中国民族音调中的特点、上层六件钮钟对孟子“不以六律不能正五声”的胜解。从乐学方面讲：涉及到编钟各层架诸均七声音阶的可能性、各种音阶结构的可能组合、铭文的前后缀与八度分组的关系，变化音名命名法与固定名读法、旋宫古法中的右旋与民间音乐的四宫体系。从文献学方面讲：对汉儒高诱注《淮南子》“缪”“和”二字乐律解释的辩正等等。

为了解读钟磬铭文，他创制了各种图表工具，如将二十八个律位与七声配搭制成的“正变各律十二音位体系七音轮”图，简明清晰地展示出曾钟全部律位在七声中的音级品质，这充分展示了他早年音乐技术理论的功底。全部 2800 多个铭文，有三分之二的术语文献失载，要靠编钟本身的音乐性能予以解释，因此每件工具的创制，都牵一发动全身，一位之差，运算误偏，就可能谬之千里。而一图制成，也就把整套逻辑代入方程，一以贯之，触处皆合。

全文逻辑严谨，推理有条不紊，笔力雄浑，恣意汪洋。他那在二十余载的艰难生涯中，被挤逼、压抑却依然不屈、旺盛的生命力，终于释放出来。这篇文章完全可以被认为、并且实际上已经被认为是中国音乐学的经典范文！

“夫功之成，非成于成之日。”诚斯言哉！

一年亢奋的超负荷劳作，使他骤然间成熟了，也骤然间苍老了，待他交出那一大摞手稿时，他的满头青丝，飞成霜白。

对一个问题仔细琢磨、认真推敲，是他的精审之习。典型事例便是《均钟考》一文的写作。该文首发于1989年。这件出土时暂被称为“五弦器”而未敢定名的器物，实际上是整套编钟音律设计所依据的定音标准器，那么对它的解读也就成为廓清整套编钟音律设计的关键。均钟一器，古人载其名而不述其形，今人睹其面而不知其名。经过了对曾钟全部音律和对“五弦器”各节点上音高律数的计算，经过它与琴、瑟、筑的比较，这件张弦为五却不宜演奏的器物的功用和价值，便昭然若揭。执此一器，上贯下通，左宜右持，势如破竹。他再于文献方面搜求考定，踌躇满志，然后有定。“均钟”研究，屈指算来，十有一载！

此外，继王国维、郭沫若以器形图案为文物断代的标准之后，他提出了以音阶结构与配套编组作为音乐文物断代的标准，为音乐考古学开辟了新途。他不顾体弱多病，担任了浩浩十大卷册《中国音乐文物大系》的主编，对中国音乐考古学的基础建设做出了贡献。

（三）他强调“今之乐，犹古之乐也”，中国传统音乐在“移步不换形”的传统中并未失传。

在传统音乐的研究上，他的基本方法就是打破音乐史与此领域的界线，把存见的音乐看作是某种历史的遗存。他认为，在中国这样一个具有两千多年封建社会超稳定结构的历史环境中，古老的历史文化可以在相当程度上保存于民间，今乐的面貌具有令人难以置信的历史渊源。他把传统音乐的传承，比拟为金沙江流到吴淞口、其中必有来自源头的活水，并将这一原则贯穿到具体音乐的分析中。如他在《侯马钟声与山西古调》一文中，把晋南民间音乐中八声俱全独缺角音的曲调，与侯马一号墓编钟的音列联系起来；在《释楚商》一文中，把曾侯编钟排列关系中反映出来的楚商调式与当地的民间音调比较观察；在《中国传统音调的数理逻辑关系问题》中，用钟律音系网上的律位，分析传统曲调的音级属性；在《音乐考古学在民族音乐型态学研究中的作用》中，将工尺谱字与曾侯钟铭的内在

规律加以比较探讨；在《人间觅宝》、《楚风苗歙和夏代“九歌”的音乐遗综》等一系列文章，以及《民间器乐实例分析与宫调定性》等一系列讲演中，把西安鼓乐曲牌、山东寺院音乐、苗族民歌等与相应的历史研究结合起来，从而赋予现存的传统音乐以深厚的历史内涵。

1986 年在北京昆仑饭店举行的“亚太地区传统音乐研讨会”上，他以《论中国传统音乐的保存与发展》（亦名《论中国古代音乐的传承关系》）为题所作的中心发言，引起与会者的广泛关注。该文对中国传统音乐的传承问题进行了全面阐述。他给梅兰芳先生用“移步不换形”来形容传承的连续性和变异性以高度评价，并对此命题作了独到发挥。他旁征博引，强调指出，民间的传承渠道，比之由于朝代更迭而失断的宫廷音乐，更为畅通。“礼失求诸野。”对中国传统音乐的历史资源，他明确提出：存见的各地笙管乐种、戏曲音乐、古琴音乐，是有活的音响、活的音乐实践且有乐谱可据的三大音乐宝库的见解；对中国传统音乐的类别，提出了民俗型、乐种 - 雅集型、剧场型、音乐会型的分类准则。他从传承到断代，从历史到现状，从危机到保护，古与今、雅与俗、中与西，远姻近缘，后果前因，一一析而辩之，所持之论皆是中国学人最关心的、也是世界上具有古老文化的民族最关心的问题。

他撰此文，历时三月，洋洋三万言，酣畅淋漓，一气呵成。如果说《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》是他音乐史学研究的代表作，那么《论中国传统音乐的保存与发展》则是他有关传统音乐研究的扛鼎之作。前者从微观入手，后者从宏观出发，两篇佳作，光华四射，集中地体现了他的学、才、识、见，也体现了中国音乐学界的最新成就，成为自 20 世纪 80 年代以来日渐灿然的学术星空中一对耀眼的双星座。

（四）在乐律学史及传统音乐形态学的研究中，他梳理发展脉络，解决历史疑案，系统地建立起中国传统音乐基础乐理的理论框架。

他认为：20 世纪以来，中国学者遇到的最大困惑之一，就是中西音乐间基础理论方面表层的相通与内在的文化差别问题。同样可称之为音阶、调式，但其间的差别却往往把我们民族的特点完全掩盖甚至扭曲。在救亡

与革命的双重变奏中，从西方学习音乐的第一代音乐家，志在经世，多为致用之学，仓促间建立起一套以大小调体系为基本坐标的基础乐理，没有来得及像欧洲那样经历过一个长期的、对传统音乐文化采用现代方法进行系统整理的阶段。因此，近百年间，我们的传统音乐也就在西方理论的术语解释下削足适履。他称颂杨荫浏先生是一座桥梁，以博古通今、学贯中西的知识，使古代典籍中的传统术语与现代翻译的技术术语对应比照，把工尺谱与现行谱式翻译中的宫调技术问题给予通俗解释。

他认为，作为杨先生的继承者，我们的任务就是要在对中国传统音乐的技术知识重新研究的基础上，系统地建立起自己的基础理论。为此，他提出了“同均三宫”的理论框架，提出了“琴律就是钟律”的见解，并对中国乐学一系列的术语做出基本规范。这些主张，散见在他为《中国大百科全书·音乐卷》和《中国音乐词典》撰写的、颇见功夫的条目中。在《中国古代律学——一种具有民族文化特点的科学遗产》一文中，他批判了那种把律学纯粹看作自然科学的数理准则而把一切民族音调纳入同一模式的看法。明确指出，艺术的民族性，源于不同文化生活中的人们对于相同自然规律所作的不同选择。他数次引用汉代蔡邕的“以耳齐其声”的原则，提醒人们永远不要忘记音乐是一种艺术。

他不同意许多人认为的、中华民族是一个“重道轻器”尚虚而不崇实的民族的看法。他认为，中华民族在技术领域中决不是一个侈谈形而上的民族，从先秦双音钟的工艺设计，到与之配套的技术术语表达概念的准确，从宫调领域的严密布局，到各类谱式的高度发展，从朱载堉十二平均律的发明到他的有量记谱，都体现着中华民族精密思维的特性。在技术问题的发明创造上，中国人与西方式的科学具有同样的思维方式，只是在传统典籍中较少记载这类音乐技术的细节。但在实践中，历史上那些普通的制作乐器的磨刻工、艺匠，立足实践的宫廷乐工、乐官，都具有实践理性、严密崇实的品性。

从具体技术问题的研究中得出宏观结论，是他治学的特点之一。他认为，研究学问，必须从最基本的、纯粹的技术问题开始，由这一基础走向

宏观，所得结论才令人信服。在他的许多纯技术研究的文论中，我们反倒比那些从宏观到宏观的研究文章更能读出中国文化的特性，读出中国历史的清晰脉络，读出中国知识分子的风骨，其根由就在于，他的内心洋溢着那种只有真正认识到自己民族文化的价值、认识到自己民族在音乐文化的诸多领域中领先于世、且能一一指实、予以实证，从而生发的历史情怀。

（五）在中国音乐史研究中，他第一次提出以乐器组合编制等音乐自身的规律为标准的分期原则，将五千年的中国音乐史划分为：以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段、以丝竹乐为代表的中古伎乐阶段和以戏曲为代表的近世俗乐阶段。

对20世纪的中国音乐史学，他认为，王光祈先生是第一位采用现代学术方法治中国音乐史的开拓者，杨荫浏先生立足实践，使音乐史第一次有了音乐。拓荒者确立史纲、搭建框架，但立意大，却不免线条粗；建设宏，却不免失之细。他认为，各种疑案尚未解决的情况下，再写音乐通史，只不过是炒杨先生《中国古代音乐史稿》（以下简称《史稿》）的冷饭，不会真正改变音乐通史的现状。为此他多次拒绝出版社的约稿，甚至是那种仅仅聘他领衔、做挂名主编的“音乐通史”的好意。他热切希望，这一代人能在音乐史的各个段、各个点上全面铺开，各个突破，系点为线，再而面，继而体。诸如各朝断代、各类乐种、各件乐器、各种谱集、名实之变、隆替嬗变等专题，一一获得如同曾侯乙墓乐器与铭文研究那种几乎改写中国乐律学史一样的研究成果，一部中国音乐史才能具有崭新的面貌。

为此，数十年来，他晨昏无倦，竹帛不去于手。他历来注重史料，有关乐律学问题的文献，无论是先秦经典，诸子百家，还是汉之经注，唐之义疏，他都一一详摘细考。这里仅列一事，以见其勤。关于太乐府（或大乐署）与清商署、乐府的关系，各朝典籍，时而称前，时而谓后，叫法不一。是否为同府异号？为了理清这一个概念，他把唐代之前的有关文献，抄了一遍。这种考据文章，他并未写出，只是为了证实自己的判断确凿与否。功夫之大，可谓凿千卷而置一义，诚然重矣！

当然，不践前人老路、不写通史的谨慎态度，并不影响他对中国音乐史的整体性思考，在《论中国传统音乐的保存与发展》一文中，他首次提出著名的“三阶段”说，之后，在赴台湾讲学期间（1993 年），发表了题为《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》（该稿由台湾“汉唐乐府”于 1997 年出版）的长篇讲演，详细论证这一分期架构。

把事件放到它产生的历史发展中看待，从历史的高度认识问题，是一个学者难得的品质，即使是对当代发生的事件也是如此。如他的《〈中国民间歌曲集成〉是文化史上千秋大业》一文，把当代编辑十大“集成”的工作，看成是继先秦采录《诗经》、中古汇编《乐府诗集》之后的第三个里程碑，给予高度的历史评价。在《“二十世纪国乐思想研讨会”开幕式上的祝词》中，把王光祈、刘天华、杨荫浏看作 20 世纪以来发扬中国音乐文化古老传统的三位巨擘。回首一扫，百年沧桑，执其牛耳，立意弥高，处处体现出史家的眼光。

（六）他将曲调考证与宫调理论、历史文献、语言音韵等多学科结合起来，使“古谱学”之成为有文献依据的、可经多学科检验的、并为一向被认为缺少音乐实例及现代音乐创作提供鲜活材料的独立学科。

举凡治中国音乐史者，总要遇到两难：一方面中国古代音乐史是半部“哑巴”史，另一方面，我们又明知中国存见的传统音乐中含有大量古代曲例的遗存。杨荫浏先生的《史稿》中，除了宋代姜白石歌曲外，元散曲以后的谱例，大都难以确定时代。于是，深谙此境的他，开始涉足曲调考证研究。十余年来，他一直在探求，是否可以找到一种如同鉴定中国书画年代的方法，来考订一首乐曲的时代。

他首倡的曲调考证的方法基本如下：首先确立各个时代的黄钟标准，按照杨荫浏《中国古代音乐史稿》中宋代几次黄钟律高改变的标准，列出各种二十八调调名的应有音高及调域。将一首存见的、有实际音响的谱例，或在历史上有刊录曲谱的曲例，记录翻译下来。翻检这首曲例在历史文献中有何种调名的记载，以及这些记载中有多少变化。将这首曲调的实际调高与它涉及的音级列成音阶，把这一调高及音阶与历史文献中同名曲

牌的调高与音列进行比较对照，如果两者在牌名、调名、调高、音列上相合，既著录启承之由，复可查名实之分，就可能意味着这首作品流传于某一时代。最后，根据语言音韵的规律，寻找同名词牌，填词入乐，借以观察是否符合传统词曲音乐中讲究的声调与音调相互契合的关系。依此程序，或可鉴定一首至今存活于民间的古传乐曲，或可恢复刊行曲集中一首古曲的原貌，并将它作为曲例放置在音乐史应有时代中。

根据以上程序，他从各地有世代传承的手抄谱本的古老乐种中，鉴定发掘出十多首可以确定时代的古传词乐。他与各地学者携手合作鉴定的古曲有：与西安余铸、冯亚兰同志一同考释的《舞春风》，内蒙二人台音乐中的《出鼓子》，山西刘健昌同志记录的五台山宗教音乐中《万年欢》等等。在古谱译解方面，他力避单纯的“符号”译解，认为一定要具备深厚的传统音乐的实践能力，才能在韵唱工尺谱中品到其间的韵律。

他认为曲谱考证不同于一般文献的考据之学，孤证可立！因为在中国历史上很少刊印的曲集和民间手抄谱本，都具有数代乃至数十代艺人、曲师的传承，这些幸运被笔录下来的曲集，计数为一，背后实则是十人、百人的艺术结晶，对它们的认识，可称以一当十，甚至以一当百。这一见解，深得中国音乐传承方式的精髓。

可以说，他的曲调考证研究，继承了杨先生依据民间乐种活的乐谱翻译姜白石歌曲的实践精神，把寻找古代乐曲的范围进一步扩大，推及到所有古老的乐种和刊行的古代曲集中。

（七）他留下许多闪烁着真知灼见的遗稿。由于他处事谨慎，某些问题尚未实证，决不发表误世。这就使有些已近成熟的思想，可能从此湮没不彰。

《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》，是以课堂讲课形式尚未公开发表的专著之一（此书已由崔宪整理、中央音乐学院学报社刊印，于2000年出版）。此课题是他从事古代音乐史与传统音乐研究历40余年积累，对大量疑案未作结论的笔记。他声明：“这些课题的存疑，就是我至今未敢直接写作中国古代音乐史的主要原因，也是我不得已勉力涉及音乐声学、

音乐考古直至关注于音乐民族学研究的原因。”标题“乐问”二字，受屈原《天问》启发，用作一百个问题的标题和通篇句式，亦仿自《天问》体的笔法。从这篇尚未定型的、可谓无韵诗篇的著作中，可以观察到一个站在历史高度和学术前沿的学者，以他气贯长虹的热情和冷静敏锐的眼光，全面提出的中国音乐史尚待解决的课题和解决问题的途径。它本应成为中国音乐史研究的划时代巨著，其中包括对聚讼千年、也是他毕生专注的课题——“隋唐俗乐二十八调”的认识。然而，这只能成为他的“未完成的交响乐”。

这是一个学者对历史中全部未解问题的思虑和追问。我们仿佛看到那些像屈原一样的一代代知识分子，徜徉于历史滩头，翘首天庭、诘问苍穹、溯源探流时的沉重表情，听到他们拖着长调、曼声吟哦的掷地之声。全文纵横捭阖，百问千题，涉猎赅博，纵贯古今。

他对隋唐俗乐二十八调问题的研究始于20世纪50年代，当他把一摞排比宫调的草稿拿给他最尊敬的老师吕骥先生审阅后，吕老批评道：研究历史理论必须从历史遗留下来的音乐实践中总结。他后来充满深情地回忆道：吕老一言，如同蜡烛，亮堂堂地叫他开了窍。他回去默默地把手稿付之一炬。这把火，烧掉了他从文献到文献的研究舟楫，点燃了他以实践为验证准则的明烛。从他对隋唐俗乐二十八调未尝间断思考、却一直未把结论写成定稿来看，这把他称之为由吕老点燃的火，确实照耀着他一生的研究道路。

他似乎对自己一生的学术进展有过一个总规划，即他希望在攻克乐律学史的一系列个别学案之后，总攻隋唐俗乐二十八调。他曾经谈道：前有先秦曾侯钟铭的乐律学研究，后有今日存见传统音乐的验证，中间环节有京房六十律、荀勖笛律、朱载堉乐律学等个案研究的环链，如同隧道，两头的光可以看到了，《中国乐律学史》的基本轮廓已经成竹在胸，贯通隋唐俗乐二十八调的难关似乎指日可待了。然而，天不假年，寿不可知，空遗笃愿。三年前，他终于累倒了，从此依靠氧气生活，再也不能写作。他最后的重头作品再也无力完成。有关他一生最热爱的、唐代音乐研究的文论，只留下了《大曲两种——唐宋遗音研究》的提纲。

这不只是他自己的遗憾，也是为解决这一疑案前赴后继的中国乐律学界的遗憾。或许，他带走了一个困惑了人们一千年的谜底！

他未定稿的著作还有：为中国传统音乐基础理论建设编选的《中国传统音乐 180 调谱例集》。从这本曲例集中可以看到，他继承杨先生立足实践的精神，绝非一句空话。他多么希望中国音乐史与传统音乐的教学，也能像西方音乐史一样，有一套自成体系、编选典型、有谱例可证其理论的系统曲集。为了这一目的，他多年来一直注意收集。对有些学者对他提出的“同均三宫”、“180 调”宫调构架的怀疑，他一般闻而不答。他希望，待这套选自民间、源自实践、180 调一调一首的曲例发表之后，学术界自然会得出结论。翻看这些谱例，我们惊叹，其中几乎包括涉及到中国大部分地区的乐种、剧种、曲种、歌种、歌舞的音乐。按照古代编选曲集以宫调排序的体例，他依照“均、宫、调”编号，抄录出全部谱例。学生们劝他，对近些年已经出版的曲集，其实可以采用复印的方法，剪裁拼贴。但他还是亲自动手一个音符一个音符地抄写在五线谱本上。他解释说：许多谱例只有自己抄一遍、唱一遍、甚至自己记一遍，才能更好地认识、体味它的内涵，这道工序省不得！每道谱例的前面，都抄有该谱例涉及的音级以及形成的音阶结构，谱页间夹着他大量的批注，以及该曲牌涉及到的古代文献，可见他都一首一首仔细分析过。翻检这些凝结着他的思索、时常也可体味到上面洋溢着发现并解决问题时欣喜的注释，不禁令我们忆到他读曲时常有的激动和欢颜。

1951 年他于中央音乐学院毕业时，写过一首交响作品，但他的创作生涯，因着工作性质的变化，刚刚“登堂”，就被迫搁浅了。可是这一创作情结，一直潜藏他的心底。他一直渴望能与一位作曲家合作，把自己研究的传统音乐的宫调理论框架，结合一套谱例，按照以宫调排列的习惯，提供给一位作曲家，如同巴赫写《十二平均律钢琴曲集》将二十四个大小调一调一首那样，写出中国的 180 调曲集，以为范本。他编辑《中国传统音乐 180 调谱例集》的初衷正在于此。他高度评价匈牙利作曲家巴托克对本民族音乐的研究及立足于此的创作，他不无遗憾道，自己不能一身而兼双

任。他说：中国传统音乐不同于匈牙利，我们的历史文献和存见的活的音乐浩如烟海，穷毕生之力，也只能在一方面做个铺路人，他热切地渴望着中国年轻的作曲家像巴托克那样认真研究传统，因为中国的宫调体系是一个尚未开垦的、大有可为的领域。他强调，自己的所有研究就是让人们认识到这一点。或许我们可以这样说：他青年时代那种激情的锋芒，难以在音乐创作的天地中躬身自践，而在长期的理论思维的隐忍中，转化为对来者的希冀。正所谓"但开风气不为师，暗把金针度与人"。

（八）他在人才培养、资料建设、学术研究三方面，为中国艺术研究院音乐研究所的建设，做出承前启后的贡献，他的治所方针，具有学术的历史衔接意义。

20 世纪 80 年代中，我国正进入社会、经济、文化的全面转型期。此时的音乐研究所，同样面临着如何适应新的历史变革、继续发展的当口。经全所同仁的一致推荐和文化部、研究院领导的批准，他于 1985 年 3 月，受命出任音乐研究所第三任所长。在大家的热情支持下，他锐意改革，起用了一大批刚刚毕业的中年硕士，担任各研究职能部门的领导，明确提出"开门办所""以资料工作为中心"的建所方针，先后创办了《中国音乐学》、《中国音乐年鉴》、《音乐学术信息》三种刊物，并亲自出任《年鉴》的第一任主编。通过"三刊"，音乐研究所不仅扩大了同社会和学术界的广泛联系，使大量的、带着新时期学术风格的研究成果不断面世，使音乐研究所步入崭新的发展期。

1989 年，他承担了《中国乐律学课题》的研究项目，课题组的成员来自全国各地，具体体现了他的"开门办所"方针。

有关《中国音乐年鉴》栏目的学科综述稿的写法，他多次转述杨先生的教导：经常把别人发表的一类文章综述成文，一可以了解某一学科已经发展到什么程度，二可以检验自己概括学术成果的能力。今年，《中国音乐年鉴》将排成长长的十卷，它培养、训练出一大批具有学术概括能力的年轻学者，也为后人留下较为翔实、可资参考的当代音乐发展"史料"，这或许是可以告慰于首任主编的。

（九）他把培养音乐学人才作为自己事业的重要部分看待，成为后学敬仰的一代宗师。他强调，中国传统的师道，做学问就是做人。他的榜样作用，极大地影响着学生们学术品格的塑造。

自担任中央音乐学院少年班教师之任起，他就把大量的精力用于培养后学。20世纪70代末，中国艺术研究院开始招收研究生以来，他先后担任了数届不同学科的硕士、博士生的导师。并在各种学术活动中开设专题讲座，使听者如沐清泉，获益良多。他的讲课，融经铸史，宏纲细目，话语笃实，神态温厚，期间常常击掌为节，韵谱唱曲，激情满堂。他对学生因材施教，毫无保留，为了使中国音乐学代有薪传，常常把自己琢磨经年的研究课题，手把手地交给学生做，使学生们都站到了新的学术起点上。学生们的学术研究成果，凝结着他的心得与心血。他告诫学生，不要肆其一得，忽忽成章，没溺于浅见小闻，要甘于寂寞，经得住长年坐冷板凳。平常话语中，透着他的大气与胸襟。

为师之道，言传莫如身教。他书柜中放着一套线装《九宫大成南北词宫谱》，五函二十五册，每册百元，共计2500元。对于普通收入的中国知识分子来说，这数字令人生畏。学生从琉璃厂中国书店看到后，如数禀报。先生执著，即刻要买，学生处于好意，几次三番想砍低书价。书商重利，持价不让。他对学生多次讨价还价拖延时间甚为恼火，急切中说了一语：“我是在买命呀！”学生语塞，泪水盈眶——想必，这就是中国知识分子的贫困与富有！不以物役，不以势屈，埋首学术，不计其余，执著地追求着真理，并把这种精神一代代传递后学。一部学术史，就是一代一代的学者为探求真知而献身的历史。

他有一个温暖的家，也是学生们最愿意去的地方。家里具有的那种特殊氛围，是只有亲身体验才能感受到温暖的“场”。这里的聚谈都是亲切的，这里的批评都是善意的，这里的探讨都是舒畅的。他身体不好，所以学生上课常常就在家里，甚至学生们的学位论文，也常常就是在这套房间中写出的。到了作论文的关键时刻，他不放心，干脆把学生留在家中，同吃同住，耳提面命。更有全国各地的中青年学者慕名前来请教，他从来都

是热诚相待。上海的王小盾、湖北的王庆沅、福建的吴世中、四川的李成渝、山西的陈克秀、吉林的李来璋，甚至那些十几岁的娃娃，他也十分认真地与他们交流。每一个学生渴望从老师那里得到的——传道、授业、解惑，每一个年轻人渴望从长者那里得到的——明德、交心、鼓励，都会从他那里品尝到。这种师生谊、忘年交，将成为每个与他过从的学生生涯中最动人、最难忘的一章。

一个民族的精神之光，会在某一个时代集中地体现在某些人身上，历史的使命是迫切的现实赋予的。20世纪以来的西学东渐、古今之变，带来了诸如全盘西化、保守国粹、民族性、世界化，一大堆说来宏观又十分具体、亟待解决又需深思熟虑的课题。那伴随着效凤凰之鸣而造律的美丽传说一起诞生的古老的乐律学，也期待着“天公重抖擞”。于是，王光祈、杨荫浏，从不同的道路，殊途同归，走到了中国音乐学领域的前沿。他们放眼世界、却立足本国；高屋建瓴、又脚踏实地；以其博学、睿智、勤勉，构成了他们一生或求理于异域、或造访于民间、梳理典籍、建树史章、变谜径为通途、变绝学为显学，连续不断的光辉记录。他们完成了历史赋予自己的使命，留下了未竟的事业。

历史唯物主义者承认，个人素质在相当程度上影响着一个学术领域的历史发展进程。

黄翔鹏先生是那种极少数的、具有可以站在历史高度去概括和把握事物关键能力的学者，也是那种以其学贯中西的知识结构，在研究基础性学科时，能够从异类文化的相同发展阶段、相似现象中判断异同、观照自己民族文化的特性并做出合理解释的学者。他涉足的领域，几乎都是乐律学史、音乐史、传统音乐中最艰难、乃至“齿于贱工之学”的历史环境中形成的史书无征的课题。知难而弥进，因难而愈奋，成为他性格中给人印象最深的特征。如同他研究最多的、也是他最敬仰的明代律学大师朱载堉的品格一样，他也是一个充分意识到自己承担的历史责任并且不惜生命不负使命的学者。

于是，他接过了杨先生传到他手中的“燃犀”。

穷古今之变，探求中国传统音乐自身的发展规律，是他毕生孜孜不倦为之奋斗的目标。他打破门户之见，熔史学、文献学、考古学、乐律学、民族学、民俗学等学科于一炉，以“传统是一条河流”为命题，从“器、谱、律、调”四域入手，治考古，明确“身入古墓、心在人间”；辨古史，提倡“神游往古、心追方来”；探乐律，务求“言必有物、虚实并务”；更见他性格构成中的“科学家的冷清头脑与艺术家的入世激情”，使其一文既出，海内皆瞩，识故超群，语亦可味，常读常新。1990 年 10 月，为表彰他历年间对朱载堉所作的、有助于自然科学史研究的著述，他被授予“中国科学院自然科学奖”。1996 年 2 月，他成为第一个获得日本“小泉文夫音乐奖”的中国学者。他使自己赢得了在国内和国际音乐界中德高望重、学术成果等身的不可替代的地位。

还需提及，大凡这类人物，都相当程度上具备着特殊的人格魅力，人品与文品，德操与才学并茂，使他的身边聚集着一个相互推动着的学术集体。以黄翔鹏先生的年龄而论，他似乎并不具备像杨荫浏先生那样成为一代学术长者的资格，然而他的勤奋和令人注目的成果，更加文质彬彬的品格，已经使他获得了这样的历史评价。他那副闪烁着炯炯目光的肖像，将被后人静静地摆放到列着先哲们的画廊中……

在最后的日子里，他那燃烧过的生命在长年的积劳中衰竭了，然而我们又分明看到他双掌扣板、高歌岳飞《满江红》的悲壮与激情。他的白发在世纪的晚风中徐徐地飘动着，不管这个风风雨雨的世纪给他的生命带来过多少坎坷，他仍然怀着对祖国和民族的挚爱，在这个世纪探求真知的道路上印下了自己深深的足迹。

他走完了一个知识分子的路，那是一个音乐学家沿着传统这条河流溯流探源的途程，他的热血，染得这河道——满江红。

原载《人民音乐》1997 年第 9 期；
转载于《黄翔鹏纪念文集》，福建教育出版社，2001 年；
转载于《黄翔鹏文存》，山东文艺出版社，2007 年

《黄翔鹏文存》编后记

2007年5月8日是黄翔鹏先生去世10周年的日子，今天我们把他大部分的著述辑录成《黄翔鹏文存》出版，算做一份纪念。当然，编辑《文存》不仅是为了纪念作者，更是为了满足读者，《传统是一条河流》、《溯流探源》早已脱销，而学界寻书的需求似乎从未消歇。

对于《文存》的编辑体例，需要作几点说明：

1. 黄翔鹏先生的大部分文论收录在他自己编选的三本文集中：《传统是一条河流》、《溯流探源》、《中国人的音乐和音乐学》（作者生前未看到《中国人的音乐和音乐学》的出版）。三本文集的篇目顺序均由作者编排，基本上反映了写作的时间，也划分了文章的类别。虽然把所有文章汇成一书就不能反映全部文论写作的时间顺序，但既然不是编辑全集，就以作者分编三本文集的原则为原则：按类分属，各有所归。为了尊重作者的分卷原则，这三本文集仍遵循原有目次。

2. 虽然不按年代排列全文，但为了使读者能大致了解黄翔鹏学术思想的发展历程，也考虑到文章产生影响的时间，每篇篇末均附有发表时间与书刊名称，作者注有写作时间的一律予以保留，多次转载的也一一注明。

3. 作者生前未编成书的文章汇为三部分：一部分是讲课记录，一部分是研究文论，一部分是辞书条目。

4. 《乐问》是作者的讲课记录，曾由崔宪整理编辑，由《中央音乐学院学报》编辑部出版了单行本，现在也按原目不动。

5. 作者为辞书写了许多条目，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中

国大百科全书·物理卷》,《中国艺海》中的长目,可独立成篇。《中国音乐词典》中的词条,长短不一。经当年在《中国音乐词典》编辑部工作的范慧勤老师查阅,作者为《中国音乐词典》撰写条目的总字数为89580字。加上上述词典,这十余万字的条目,集中反映了作者在中国传统音乐研究领域、特别是乐律学领域的学术观点,是他学术思想的重要部分。如果不予收录,就会使作者学术思想的整体性有所缺失,所以本书一律收录。有些条目,只列其目,内容参见相应的词条。如"相和三调",只列之名,内容参见"三调"条。有些条目为多人所作,原编辑部保存的档案中都有明确记录,一个条目中有几层含义者,只保留作者写的部分。

6. 由于历史原因,作者于1978年第一次发表署名文章,现在辑录的也都是自那之后的文章。此前用各种笔名发表的零星评论文章暂不收录,也是考虑作者生前没有收录的历史原因。作者曾参与的中国近、现代音乐史料的整理工作,也都因为体现着那个时代集体协作的特点,难以分清哪些是作者的劳动,哪些是另外其他同志的劳动,需另行看待。

7. 作者去世后发表的《中国传统音乐180首谱例集》,因为于2003年刚由人民音乐出版社出版,而且大部分是乐谱,这里就不收录了。

作为黄先生的学生,这里还想啰唆几句题外话。黄先生常带着感情谈起老师杨荫浏,最常谈及的话题是:杨先生一生的研究范围涉及很广,思想博大精深,但杨先生落笔严谨,许多毕生从事的研究心得,往往由于没有时间细细推敲而不肯草草写下来。这些未成文的、未被写下来的东西,就成了永远无法弥补的遗憾。一个从事诸多课题研究的人,往往不能把涉及范围的所有心得都记录下来,却可能在师生间的授课和谈话中表述出来,这类表述可能并不严谨,并不完备,许多地方有疏漏,甚至不免口误,需要继续琢磨,但却弥足珍贵。因为一个像杨荫浏那样站在学术前沿的学者,以其广泛的实地考察、全面的文献梳理、积毕生之功炼就的敏锐目光,已经观察到解决某些历史疑案的关键点和突破口,触到了困扰学界千百年的结症所在,虽然一时还不能有材料、有条理地全面总结和表述出来,但最后的结论却往往可以肯定。他尚没有时间字斟句酌、反复推敲、

严密论证，使之成为学术论文和专著，但这些真知灼见却如粼粼光影，散落在谈话、讲课、书信中。

黄先生常说：有时未能将老师的精辟见解记录下来而一时遗忘了某句话，自己可能要花费几年甚至几十年才能体会到这句话的重要程度。当接触到同一问题的要害时，突然忆起，这句话在老师几年前的一次谈话中已经提到过。那时，真是捶胸顿足，追悔莫及，后悔当时没有将这一思想完整地记下来。一个学术问题因为囿于一个时代占有材料的局限而暂时不能解决，在后人补充了新材料后就可能完满地解决。因其如此，人们才十分珍惜许多思想家的讲演、日记、书信，因为那些未来得及在论著中发表、一鳞半爪、闪现于日常谈话、透露出解开疑团、开启思路的信息，往往就散见于这类记录中。

黄先生的这些感叹是对他的老师杨荫浏而说的，我们学生辈亦每每在黄先生的讲课、谈话中体会到同样的感受。如果仅因为记录条件而遗失了学术前辈的思想当然非常可惜，而这个“记录条件”已经具备了，这就是录音机。幸好，现在先生们讲课时我们可以录音了。《中国音乐学》1986年第3期发表了黄翔鹏讲课的长达三万字的记录稿《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，立即得到学术界的反响。此文亦在湖北省博物馆、美国圣迭各加州大学、湖北省对外文化交流协会编辑的《曾侯乙编钟研究》（湖北人民出版社，1992年）一书中转载。到目前为止，这篇讲课记录已经成为最常被引用的文章之一，包括各种学术观点的争论。这种反映是我记录时就隐隐预料到的，但结果还是令我兴奋不已。因为一时手勤，记录下这篇可能讲过去就转瞬即逝的文稿，引起同行们的如此响应，真是对记录者的巨大鼓舞和回报。

从一个方面说，讲稿不如作者写下来的文稿那样严谨，但从另一方面看，讲稿却比作者写下来的文稿“通俗”得多。因为是讲话体，用语浅白，容易理解，尤其是对刚刚踏进音乐学门坎、对乐律学这门艰深的学问有点怵头的初学者。这也就成为我那时的学习方法，听一遍不能理解，记录一遍，印象就大不一样。因此，我便开始有意识地记录整理黄先生的讲

课录音，几年过去了，便有了厚厚一沓的文稿：

《惟九歌、八风、七音、六律，以奉五声——乐问第八问》（《中央音乐学院学报》1992年第2期）、《先秦时代的谐和观念——乐问第九问》（《中央音乐学院学报》1993年第2期）、《之调称谓、为调称谓与术语研究——乐问第十九问》（《中国音乐》1995年第2期）、《工尺谱探源——乐问第二十问》（《黄钟》1992年第4期）、《律数之谜——乐问第二十二问》（《音乐探索》1993年第2期）、《元封百年、华工焉传——关于乌孙公主的一则史料问题——乐问第二十五问》（《艺术探索》1995年第2期）、《关于民族音乐形态学研究的初步设想》（《中国音乐年鉴》1992年卷，山东教育出版社，1993年）、《民间器乐曲实例分析与宫调定性——在〈中国民间器乐曲集成·山东卷〉审稿会上讲话》（《中国音乐学》1995年第3期）。

后来，崔宪记录整理了《七声定均、五声定宫》（《中央音乐学院学报》1994年第3期），路应昆记录整理了《怎样确认〈九宫大成〉元散曲中仍存真元之声》（《戏曲艺术》院刊1994年第4期），台湾学生杨韵慧和崔宪记录整理了《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》（曾由台湾“汉唐乐府”出版）。这些记录后由《中央音乐学院学报》编辑部结集为《乐问》一书。

黄先生常常感叹“时不我待”，许多课题来不及做，年龄和健康都不允许一个人把研究过、思索过的问题都整理成文、刊印面世，而对乐律学领域许多疑案的解读或许又要花上后人数年的时间才能达到前人已经达到的深度。所以前辈学者在谈话中表露过的一些成熟观点，可以使后人知道他们已经站到了什么高度上，可以从什么基点上接过接力棒继续探索下去。这些讲稿的价值就在于此。所以，希望参考者理解文字的精神而不必拘泥于文字的表述，这是记录者的初衷。

岁月不居，时节如流。这次结集出版《黄翔鹏文存》，已是先生去世十周年了。十年前灵堂设祭的场景如烟似梦。历史上有多少种别离？阳关挥别、歧路沾巾、斩袂踏歌、寒雨连江，而最刻骨铭心的，莫过于生离死

别。自60岁后，黄翔鹏辞职去官，专心著述，支撑着病体，每天有一半时间卧床喘息，却在喘息中打制着惊世名篇，他对乐律学史的思考，未曾废离，直至去世。短短十年，他真的再也思考不动了。他默默地躺下了，再也没有了告诫、提醒、鉴裁……闭上了那双关注着中国音乐研究所发展的眼睛。两个时代，阴阳两分。某种意义上讲，音乐研究所两代学人的交接，这次才算完成！因此，我们这一代人有义务让我们的下一代人知道我们的上一代做了些什么，这就是今天辑录先生《文存》的目的。

我们在此深谢那些为“杨荫浏传统音乐研究基金”慷慨捐助的朋友们和对这笔基金秉公执法的管理者，由于他们的慈心，使得中国艺术研究院音乐研究所在过去的几年间出版了几乎所有研究人员的论文集，资助了《20世纪中国音乐期刊篇目汇编》、《曹安和音乐生涯》的出版，最重要的是推动了《杨荫浏全集》的编纂，这次，则使得我们汇集《黄翔鹏文存》的夙愿，得以实现。

为本书付出劳动的同事和同学有：齐琨担任了全书目次的整理梳理，国欣负责全部词条的摘录，吴凡、王清雷、陈燕婷、孙晨荟、张春香、中国艺术研究院研究生院音乐系的学生：付洁、杨雯、肖文礼、李煞、周颐、姚慧、许妍彬、仇昆杉、陈乾，参加了校对。崔宪核对了那些只有不多的学者才知道怎样简化的曾侯乙钟铭。青岛学者林寅之先生来京探望儿子，巧遇校稿，他愿意承担《中国人的音乐和音乐学》部分的校对以回报黄翔鹏生前给他的题字，他的行为令人想到历史上那些隔世相报的故事绝非小说家言。在此附记，不殁其功。

原载《黄翔鹏文存》，山东文艺出版社，2007年

百岁学人缪天瑞

望九之年的学者不多，望九之年还在写作的学者更不多，而百岁高寿仍然笔耕不辍的学者简直就如凤毛麟角。文化界有巴金、季羡林，音乐界有廖辅叔、钱仁康，而像缪天瑞这样已达百岁高寿、“期颐”之年，还在跨入21世纪后的几年间写出十余万字的学者，恐怕真是独步海内、绝有无双了吧！

中国艺术研究院音乐研究所研究员、著名音乐理论家、音乐教育家缪天瑞先生，1908年4月15日生于浙江省温州市瑞安市莘塍镇，他是第三、四、五、六届全国人民代表大会代表，历任中央音乐学院副院长、《人民音乐》主编、天津音乐学院院长、天津市政协副主席、天津市文化局副局长兼河北省文化局副局长，是改革开放后国务院批准的第一批硕士、博士研究生导师，1999年荣获文化部授予的“文化艺术科学优秀成果奖特别奖”。

1983年，已过古稀之年的缪天瑞先生，婉辞天津市政协副主席、天津音乐学院院长一职给予的优厚待遇，甘愿到中国艺术研究院音乐研究所当一名普通的研究员，静静地研究那伴随着“效凤凰之鸣而造律”的神话一起诞生的古老的乐律学。如同“中国音乐史”永远与杨荫浏的名字联系一起一样，“律学”也永远与缪天瑞的名字联系一起。他们奠基性的研究成果，让一个个具有古老传统却未按现代学术理念重新梳理的研究领域，在20世纪学开新境，化迷途为通途，变绝学为显学，也使这一个个研究领域永远与他们的名字联系在一起，而人们也将永远把他们的名字与中国近现

代史那些创立了一个新兴学科的先贤们相提并论。

缪先生在学术领域的代表作《律学》历经四次增订，从1950年初版的85页，增至1965年“修订版”的122页，再由1983年“增订版”的263页，扩展到1996年版的326页。从1947年成书到1996年最后一次增订，整整跨越了半个世纪，他为《律学》最后一次写序时，已是八十有五了。一部学术著作历经如此大幅度的增修，也是学术史上少有的学案，作者那种决不固步自封、不断超越的进取精神、执著精神，可见一斑。因为他的《律学》，中国音乐学界创立了一个真正现代意义上的、与自然科学联系最密切的学科，并建立了一个因为首届会长的品格而学风崇实的学会。乐律学是音乐学中技术最繁难的领域，其强烈的民族特性和数理规律相互掺涉，向来乏阐义理。缪先生的叙述深入浅出，以简驭繁，尤其后期著述中对欧洲中心主义的超脱，对世界各民族“音体系”的平等叙述，使那种因为数理规律掩盖了民族性的学术理念彰显出来，一旦揭示这种古今承用、体例相袭背后的规律，便有了提纲挈领，揭秘示滞之功。这截线头，一旦提起，在特定文化背景中生成的乐律学史的发展逻辑便大势可夺了。立此一规，寻词究例，古歌今唱，一理兼通。

缪先生对中国音乐界的最大贡献还有由他主持的《中国音乐词典》(正编、续编)、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《音乐百科词典》等辞书的编辑出版工作。这一系列卷帙浩大的词典，成为我国音乐界第一批权威的工具书。一个领域的工具书决不是简单意义上的词典，编辑一个学科的辞书，就是要把代表着国家学术水平的知识体系梳理成序，归置列张，小至一个术语的规范厘定，大至一个概念的归纳界说，宏纲细目，按部就班，这就是学术界之所以看重一个学科辞书的意义，也是这项工作的价值所在。从某种程度可以说，它是一个学科、一个研究领域是否成熟的标志性成果之一。

20世纪初，杨荫浏先生曾经感慨：什么时候可以有一本查找中国音乐知识的词典啊！杨先生带领中国的音乐学家们对传统音乐的大部分品种进行了普查，为中国音乐的知识体系提供了基础性框架，但他没有来得及完

成这项历史使命。完成这项由杨荫浏先生表达出的所有中国音乐家夙愿的使命，就落在以缪天瑞先生为代表的一大批心同此愿、志同道合的战友们身上了。缪先生以超常的勤奋埋首于这项烦琐繁杂、千头万绪的工作，由于事必亲躬的主编具有的崇高威望，由近百位学者参与撰写条目的词典终于没有辜负中国音乐界半个世纪的期盼，于杨荫浏先生离世的1984年面世了。《中国音乐词典》、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》出版后，被儿女们称为“辞典迷”的缪先生似乎意犹未尽，如醉如痴，又一口气独自编辑了融汇中西、数百万字的《音乐百科词典》。

缪先生使20世纪初中国人无处查找音乐术语概念、特别是中国音乐知识、渴望拥有自己国家音乐词典的梦想成为现实。他完成了自己大半生的夙愿，完成了老朋友杨荫浏先生的夙愿，也完成了所有中国音乐家的夙愿。

一个老人能够夕阳中笑得那么灿烂，一定是完成了一件困绕了一个漫长时代、困绕了几代人愿望的人，缪先生就是这样的解铃人。

今天学习音乐的人，可以轻松地拿起一本词典，翻查想要寻找的答案，在这轻松的一翻中，历史的沉重，甚至历史的屈辱，已经一挥而去了。大家怎能不对让我们获得这轻松一翻的人投去崇敬的目光?

如果说在著述的空间中探索20世纪的学术难题成为他连年竞逐的目标之一，那么在教育的空间中普及音乐则成为他人生追求的另一目标。两条途径，一个主题；两种方式，一手向背。

如果把李叔同算作中国近现代史上的第一代音乐家，他的弟子丰子恺算作第二代音乐家，那么丰子恺的学生缪天瑞就是近现代音乐史上的第三代学人。他与老师和同代人一样不约而同地把精力转向学校，登坛施教，翻译教材，编写曲例，多所用心。因为亲历过中国的积弱，他急切地意识到，与其执笔撰文不如亲执教鞭来得痛快，他与同代音乐家们几乎都历任过一线上的小学、中学、大学音乐教师。他与先哲们一起经历了文化变迁的苦痛，也经历了文化变迁的欣喜。特别是1949年后和改革开放以来，他为中国专业音乐学院的建设立下了殿军之功。他读过的学士、硕士、博士

论文不啻百篇，写过诸多充满感情和鼓励并令受鼓励者终生铭记的评语，一代一代后学正是从这些言传身教中感受着中国音乐学的学术传统。这也是缪先生自署学史和从业教育的心愿。

缪先生翻译的美国音乐家该丘斯的系列音乐理论著作《音乐的构成》、《曲调作法》、《曲式学》、《和声学》等，是20世纪中国专业音乐教育的教科书，为中国作曲技术理论的逐渐成熟和广泛传播奠定了基础，影响了几代学人。历史上，一件事情的做成，往往需要一个特定的群体，一种风气的转变，往往需要一批新的学术著作。翻译国外教科书是迅速改变中国近现代音乐教育状况最简便、最快捷的途径之一。如今中国音乐学家撰写的教科书逐渐取代了几十年前音乐院校通用的外国教科书，但大家都明白，这是一个必须经过翻译、消化、创作的过程，最初搬来那几块奠基石的人，就是手勤脑勤的缪先生。这些充满文化自觉意识的工作没有人要求他去做，但他却自觉担负起承前启后者的责任。

望九之年后，缪先生主编的大型音乐辞书陆续出版了，老人家应该松一口气、颐养天年了，然而出人意料：刚刚跨入21世纪，孜孜不倦的缪先生就发表了八万字的学术论文《欧洲音乐的和声发展述要》，这是一篇简明扼要叙述了一个学科漫长发展史、若无长时间深入思考和资料积累绝难做到的长文。

让我们看一看进入21世纪以来缪先生著述的清单：

2000年：《音乐内心听觉在创作和演奏中的作用及其训练问题》（《交响》第2期）

《起调与毕曲——欧洲著名作曲家怎样处理乐曲的开始和终结》（《黄钟》2000年第3期）

《细数律浅释》（《中国音乐学》第3期）

2001年：《欧洲音乐的和声发展述要》（《中国音乐学》第4期、2002年第1期连载）

2002年：《深切怀念吕骥同志》（《人民音乐》第2期）

2003 年：韩宝强《音的历程——现代音乐声学导论》“序”（中国文联出版社）

《民族乐器改良漫谈——韩宝强〈中国音乐声学理论与实践〉代序》（《天籁》第 3 期）

2004 年：《集多种艺术于一身的音乐理论家丰子恺老师——纪念丰子恺老师逝世三十周年》（《天籁》第 4 期）

《悼念蔡继琨先生》（《人民音乐》第 8 期）

2005 年：《致力办学的音乐理论家吴梦非老师——纪念吴梦非老师逝世二十五周年》（《天籁》第 4 期）

《乐曲争鸣、律制常青——第四届全国律学会议书面发言》（《天籁》第 4 期）

［德］里曼《音乐美学要义》（上海音乐出版社），与中国艺术研究院博士研究生冯常春合译（五万字）

2006 年：《曹安和音乐生涯》一书“序”《难忘在昏暗的油灯下度过的岁月》（山东文艺出版社）

《纪念程懋筠先生》（《中央音乐学院学报》第 3 期）

《孔巴略的音乐社会学思想浅释》（《天籁》第 2 期）

2006 年下半年，亲自编辑审阅了一百万字的《缪天瑞文存》

谁也不会相信、也难以想象这些文章均出自一位望九高龄的老人之手，他竟然写出如此数量的著述。中国能有几个人，世界能有几人!? 他是音乐学的奇迹！他是音乐学的骄傲！他是生命的奇迹！他是生命的骄傲！

近些年间，他似乎有意识地系统撰写故人回忆录，许多文章感人至深。2006 年为《曹安和音乐生涯》一书作序《难忘在昏暗的油灯下度过的岁月》，读来令人潸然。如果让我们选择一位最有资格代表 20 世纪音乐发展史、亲历过这段风风雨雨全过程、至今依然可以记录其人其事的当事人，大概缪先生是绝无仅有了。需要记述的人物他面谈过，需要评价的会

议他参加过，需要考量的问题他斟酌过，需要总结的经验他早已走脑过肠了千百遍，只有他才是最有资格总结专业史从巨变到渐趋平稳发展、亲历了全过程的史官。无须说，他能在记述中脱口而出20世纪学术发展史中任何一门专业领域中的代表人物的名号以及他们的重要著述、代表曲目以及与这些人物相关的重大历史事件，都是概括史脉且勤于著述的积累之功。音乐界还能有健康地为这个大家庭贡献着智慧的老寿星真是福分！

古人云："仁者寿。"面对这样一位创造力依然生生不息的百岁寿星，我们难以控制探询他百岁长寿秘密的愿望，这个秘诀其实十分简单，那就是平和地对待每一天。今天，他平和地迎来了百岁华诞，就像他平和地迎来每一天一样。他起居规律，勤于用脑，黎明即起，即昏便息，即使大年初一，也伏案如常，坐行有格。"文革"蒙羞，他也处之泰然。让打扫厕所，他也认认真真，弄得那里窗明盆亮。多少人不堪受辱，自伐生命，他却通达健朗，善待生命。他心有璞玉，胸怀宽广，如天无不帱，地无不载。为此，我们这许许多多的晚辈不仅对缪先生的治学精神无限敬仰，还从他那里得到生命的启迪。老人家鹤发童颜，瘦骨清像，那是只有长年埋首著述的学者才有的恬淡玉洁的形象。正是这样的形象，吸引着也鼓舞着一批批的学子走进学术研究的大门，也约束着、节律着后代学子的操守。

作为有着悠久历史和辉煌业绩的中国音乐学，我们为拥有这样高风亮节、高寿如松的一代宗师而自豪。

祝缪天瑞先生健康快乐，寿比南山。

原载《百岁学人缪天瑞——庆贺缪天瑞百岁华诞影集》，
人民音乐出版社，2007年；转载于《文艺报》2007年；
转载于《中华文化画报》2007年第8期；
转载于《人民音乐》2007年第8期

曹安和先生生平及学术成就

中国艺术研究院音乐研究所研究员、民族音乐理论家、20世纪第一位杰出的女琵琶演奏家、昆曲演唱家、音乐教育家曹安和先生，于2004年12月4日在北京寓所逝世，享年99岁。

曹安和先生于1905年6月3日生于江苏省无锡县查家桥镇，1919年就读于无锡女子师范学校、竞志女子中学，至1924年毕业期间，随“天韵社”社长吴畹卿的传人、中国音乐史学家、她的表兄杨荫浏学唱昆曲。1924年入北平女子师范大学，师从刘天华先生学习琵琶与民族音乐，同时随俄籍老师嘉祉学钢琴。1929年毕业后留校（时改称北平大学女子文理学院）任教，兼任北平大学艺术学院讲师。1930年至1935年兼任故宫博物院审音员，在刘半农先生指导下对故宫古乐器进行测音，这是中国音乐考古学对中国乐器的第一次科学测音。1937年抗日战争爆发，她返回无锡，后移居上海。1940年经越南河内到达重庆，任教育部音乐教育委员会编辑。1941年起，任国立音乐院副教授、教授，担任琵琶、笛子、昆曲的教学。1946年国立音乐院迁南京，兼任南京金陵女子大学的琵琶教师。1950年到天津中央音乐学院研究部任研究员，1953年该部迁北京后扩建为民族音乐研究所，后称中国音乐研究所，即中国艺术研究院音乐研究所。曹先生是中国艺术研究院音乐研究所的奠基人之一，一直在这里从事传统音乐的整理与研究工作，以其成就卓著，2002年获第二届“金钟奖”终身荣誉勋章。

曹安和先生对中国音乐的贡献，主要体现在整理传统音乐方面。下举

一事，以见其功。

1948年，曹安和先生在上海藏书家何炳松的藏书中得到《弦索十三套》的三部手抄工尺谱本，一部三弦谱，两部琵琶谱（其中八曲为其它各谱所无）。1952年音研所又获陶君起祖传抄本《弦索备考》，这是清代蒙古族文人荣斋编辑的我国唯一一部器乐合奏总谱，而且是从未完整刊印过的珍贵抄本。此谱引起曹安和先生的高度重视，她为研究这部体现着蒙汉两族人民文化交融精神的乐谱，先后到北京图书馆查阅资料，到北京郊县平谷的民间艺人王宪臣那里采访录音。在大量研究基础上，与简其华先生一起将《弦索十三套》从工尺谱翻译为五线谱，分三集由人民音乐出版社于1955年出版。1979年她在《文艺研究》上看到《两部新发现的古琵琶谱》一文，撰写了《弦索十三套派生出来的几种伪乐谱》的研究论文，详细辨析弦索十三套的各种版本及传抄中出现的伪造书名及相关年代等。1985年中央音乐学院以谈龙建为首的一批青年演奏家，开始排练弦索十三套，她担任顾问进行指导，1986年1月，这部汇编于1814年、埋没近两百年的传统器乐合奏，重返舞台，付诸音响。《弦索十三套》历经近40年的发现、收集、整理、研究、出版、直至演出，倾注了曹先生半生的心血。她整理传统音乐的功夫，也由此可见一斑。从刊印的乐谱前十余页关于曲目来源的历史考证、版本说明、各种乐器指法符号的解释等技术繁难的论述中，可见她具有的传统音乐的背景知识和深厚功底。如果没有她早年积累的传统音乐知识和亲身实践，没有像她这样的审谱知音的识音人，我们就可能遗失了这笔传统的珍宝。《弦索十三套》的刊印传世，体现了中国艺术研究院音乐研究所老一代学人求真务实的治学精神，是体现一个时代的集体学术品格的见证。

她一生与杨荫浏先生共同整理了一大批传统音乐的曲目。1941年她与杨荫浏合编《文板十二曲》，首开采用现代音乐学的科学方法整理传统琵琶乐曲的先河。1944年编写琵琶教材《时薰室琵琶指径》。1950年与杨荫浏采访无锡民间艺人华彦钧，为《二泉映月》等六首经典乐曲录音记谱，并于1952年编辑出版了《瞎子阿炳曲集》，为使这批脍炙人口的作品传

世，做出了不可磨灭的历史贡献。他们还共同采访合编了《定县子位村管乐曲集》（1952）、《苏南吹打曲》（1953）、《关汉卿戏剧乐谱》（1959）、《西厢记四种乐谱曲选》（1962）等。1959年倡议影印出版《南北派十三套大曲琵琶新谱》，整理出版从刘天华所学崇明派琵琶曲《十面埋伏》、李庭松弹奏的《霸王卸甲》、《夕阳箫鼓》等演奏谱。与音乐研究所的同事一起参与整理《单弦牌子曲选集》、《单弦牌子曲资料集》，五台山八大套，内蒙八音的采访（1953），参与撰写《湖南音乐普查报告》（1956）。主持编辑出版了《民族乐器独奏曲选》，1977年完成《现存元、明、清南北曲全折曲谱目录》等。虽然曹先生参加整理的传统音乐曲集，大都以与杨荫浏和其他人共同署名的方式面世，反映了那个时代功归集体的特征，但她在其中所起的作用，却永远不会被人们忘记。

曹安和先生还是一位能够以自己的亲身实践指导后学的音乐教育家，她是20世纪第一位走上舞台的女琵琶演奏家，敢于向旧的理念挑战，并以自己精湛的演奏和女性特有的细腻阐释，赢得了同时代所有人的热爱。她教授指导了一大批包括当代琵琶演奏家刘德海、何树凤、琵琶教育家方炳云、闵季骞、陈泽民等人在内的学生。1934年俄国作曲家齐尔品，经杨仲子介绍向她学习琵琶，并以从她那里学习的琵琶曲创作了钢琴曲。20世纪50年代，中央音乐学院的捷克留学生伍康尼，也曾向她学习琵琶。在音乐研究所招收研究生后，她还亲自教授昆曲。更重要的是，她在音乐研究所，就像一位具有亲和力的母亲一样，团聚着大家。

曹安和先生自幼深受传统音乐文化的熏陶，熟知昆曲、器乐、说唱艺术，这为她日后对传统音乐的整理研究，奠定了坚实基础。今天的历史证明，她主持参与的这一系列对传统乐曲的汇集、整理、编辑、出版工作，为后人留下了一大笔宝贵财富，为以后的研究提供了具有极高历史价值的资料，反映了20世纪那批兼备传统音乐知识与现代音乐学规范的学者们的新的治学方法，这些方法深深影响着后学。她发表的许多有影响的研究文论，如她撰写的一系列介绍阿炳、刘天华、杨荫浏等的论文，都反映了她对理论研究始终如一的关注。

2004年，按传统计岁，曹安和先生已是百岁之寿，在她百岁寿诞之日，所有热爱她的亲人、朋友和学生们，纷纷到寓所向她祝寿。虽然曹先生离开了我们，但她对中国传统音乐所做的巨大贡献，将永存后人的心间。

原载《曹安和音乐生涯》，山东文艺出版社，2006年

我的钢琴老师

人一生中要遇到无数位老师，其中总有几位师生之缘殊深的。韩密娥先生，便是我大学时代感情最深的老师之一。我于1980年考入山东艺术学院音乐系，入学前在山东省歌舞团（现山东省歌舞剧院）舞蹈队弹了近五年的钢琴伴奏，本来已修习较晚的钢琴，历经得意时的即兴伴奏和疲劳时的偷音减律，就够“海”的了，又加上进学校后的钢琴老师刘抗先生正欲调到中国音乐家协会而无定期的往来于北京与济南之间，所以未能按部就班地上课，第一学期的钢琴课临近期末才确定由韩密娥老师担任。于是导致了期末钢琴考试时那惊心动魄却也使我终生难忘的一幕。

期末钢琴考试的曲目是莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》第一乐章《变奏曲》。当时还没来得及将谱子背过，只好看谱弹奏，其中的第四变奏是右手为伴奏音型，左手在低音区和高音区交叉弹旋律，因为左手在右手上方交越，一不小心就把谱子给带翻过了页，整个曲子也就停了下来。十年“文革”养成的那种“若无其事”的习惯，使我觉得无所谓，正心想翻过谱子再来一次，没想到，就在这时，在静静的考场上，韩老师勃然大怒，拍案而起，大声呵斥，颤抖的声音里夹杂着哭声。我第一次经历在大庭广众之下遭受严厉责训，立刻魂飞魄散，呆若木鸡，怎样结束的考试早已不记得了。

是夜，宿舍里的同窗们一起为我出谋划策，一致认为，主动到韩老师家负荆请罪方为上策。狠下一条心，厚着脸皮，战战兢兢，叩开韩门，本以为，必将受到一番严斥，却迎来了一张满面春风的脸。

在教人方法上，我们这代人恐怕最难对付、最难抗拒的就是韩老师这种春风化雨般的微笑。大概因为少年时代曾那样虔诚信仰过的信条后来大都被一条条证明是没有价值的，而使我们在一段时间内自觉不自觉地形成了一种“逆反心理”。“文革”刚结束后进入大学的一批年龄较大的学生，大都有过这种心态。你教你的传统和声，我探索我的现代和声，在钢琴上摸来找去，其乐无穷，管你给多少分。而韩老师那种并不苛求却以身作则的榜样式的教人方法，使再混蛋透顶的家伙也会不自觉地用功。她的心是透明的，容不得你在其它课上的那种能少干点就少干点的偷懒欺骗。她不直接告诉你该做什么，不该做什么，而是用一种氛围环绕着你。她奖掖后进，揄扬人善，让你不得不按她的方式心甘情愿地“就范”。

这件“考场风波”后，使我逐渐认识到了什么叫做“学院派”。学院式的教育自有一套循规蹈矩、削棱去角的方法，任何人都会在严格训导中不知不觉的扎实起来，也丰满起来。这与在家里任意把莫扎特也弹出“革命精神”来的潇洒是完全不一样的。

回想起来，在学院里，对于西方音乐经典作品的理解，有很大一部分是来自韩老师课上的领悟。说起来，音乐这门学问就是这样，什么洋洋洒洒、妙笔生花的教科书，都不如--两个活的乐句、一两个非得由你自己弹出来的乐句那样让你品出什么叫贝多芬的性格，什么叫萧邦的性格。教科书上翻来覆去讲个不停的“时代风格”、“作家风格”，真是枯燥抽象，当你演奏着贝多芬的钢琴奏鸣曲时，便会明确地感受到这些标准，一组和弦以贝多芬的方式这样连接着，一支旋律以贝多芬的方式这样组合着，于是，你懂得了什么是贝多芬的组合，感受到这种连接中生出的力量和风格。尼采在《瓦格纳事件·1888年都灵通信》中说道：“音乐解放精神，为思想添上双翼——抽象概念的灰色苍穹如同被闪电划破；电光明亮足以使万物纤毫必露；伟大的问题伸手可触；宛如凌绝顶而世界一览无遗。”钢琴演奏确实可以把“灰色”的“抽象概念”变得“伸手可触”。

韩老师上课时，总是先仔细地听你演奏，总是在你演奏时的关键节口处，给你短短的几个字的提示。不知有多少次，当繁音急节、密密麻麻的

音符推向高音区时，她坚定的语气在我耳边响起："再辉煌些！"当伴奏音型的铺垫已到了期待的最后时刻，旋律即将倾琴而出之时，她委婉的语气向你吹来："唱出来！"是的，她让我的手唱了起来，她让我的心唱了起来。那时只有在大学生涯中才能听到的青春无忌的歌，歌声的低音部永远是韩老师那沉厚的生命之声。特别演奏长大作品时，她总不断激动地在你身后踱来踱去，到了重要地方，便停下脚步，说出几个简短的字，让你一下抓住要领。这些短短的提示，总是那样恰到好处。在你的感触林林总总需要找到一个准确表达的途径时，在你因练习过多而只注意克服技术困难反而"不识庐山真面目"忘却曲之精神时，她总是以这样简单的方式引导你。她出言警醒，用语到位，让你心悦诚服。这些不多的、却那样准确、那样入木三分、突然爆出来的短语简言，凝聚了她多少年对古典音乐的体悟。

印象最深的是一次演奏萧邦的作品。记得一个冬天上午，大雪初落，云层密布，窗外泛起一片雪光，简陋的琴房中炉火正旺。当时我正在练习萧邦降 B 小调奏鸣曲的快板乐章。短促呼吸般的动机，与突然放宽的咏唱之间的连接，我怎么也无法弹得畅顺自然。突然，韩老师心情激动地拍着我伏在键盘上的肩背叫道："你看这灰色苍穹上的太阳！"我猛然回首，但见罩着浓浓云层的天幕上竟然露出一大块天洞般的地盘，绛红色的太阳昂然天外，射出一柱耀眼的光芒。韩老师低低地说："这种对比就是萧邦音乐中最精妙的色彩。"我恍然大悟，萧邦忧郁激奋的奏鸣曲中两个对比的主题，正是一柱生命之光与郁闷的天庭背景的色彩反差。

"得乎于心，应乎于手。"顷刻之间，神充气足，我埋头演奏，整整三个乐章，一气呵成。那是我梦寐以求当一个演奏家终未做成演奏家只在有限的演奏经历中演奏的最尽情、最淋漓尽致的一次。演奏完时，韩老师和我都默默不语地坐在琴边，我感到了师生共同创造出的一种艺术气氛中的相互感应、相互理解，那是人生中不多的最令人向往的境界之一。

再如，有时我过分在一些乐句上修饰表情，她便对我说："要大气一些，不要在小地方过分浪费表情，那样显得小家子气。"这些话是我到了

以后在写硕士论文而过分在小地方雕琢词句时，导师黄翔鹏也用同样的话提醒我时，才逐渐体会其深意的。一个真正有全局感的演奏家，应当把握大的结构，能够知道哪里该惜墨如金，哪里该挥金如土，哪里该不事雕琢，一挥而就，高潮处则精抠细磨，决不马虎。这些道理是艺术的通理，但真正能将它融会在自己的实践中却不是那么简单的事。常常是在堵了一大堆感受而让一位你尊敬的长者一语道破时，才能自觉地化为自己实践的标准。

后来听到一位中央音乐学院的钢琴老师对一位学生家长说："我简直不是在教学生弹琴，而是用我的半条命注入到他的生命里去啊！"听后深有所感。一位真正把钢琴教育当作事业的老师，在给他（她）认为值得悉心培养的学生上课时，真犹如搭进半条命去。学生进度慢，她急；学生该到位的一个音却碰错了键，她气；学生在考场上不理想，她恨；学生稍稍有了一点进步，她笑；如果学生真是得了一个什么奖，她哭。她比演奏者自己还牵肠挂肚，还倾肝掏肺，这是一种什么剪不断、扯不开的感情！这是我后来也做了钢琴老师才慢慢体会到的。这确实是一种生命注入，一种把旺盛健壮的生命倾倒进另一个弱小生命中去的注入。一次次、一脉脉、一缕缕——于是，她自己枯竭了，而另一排树木茁壮成长，枝叶参天。

细细体会这种"恨铁不成钢"的感情，就因为学生演奏的音乐在老师多年的揣摩中已有一个成形的、完美的形象，他（她）在听学生演奏时，是顺着学生手中的旋律与和声在自己心中不断塑造心理的"完形效应"。所以，学生的演奏一旦被他（她）自己的问题所打断，老师心中的音乐形象也随之破残。一个老师只有对学生寄予希望，他（她）才如此动情、心甘情愿地将自己心中对美的追求交给学生手中的音乐，不争气的学生如果一旦把这个境界打破，老师焉能不急！所以，当学生的大概都有一个感觉，哪位老师真对你不客气了，反倒证明这位老师可能真对你寄予希望了。如果你在他心目中无足轻重，他犯不上对你动怒。所以当我体会韩老师为什么对我发火时，也"自我多情"地想，说不定，韩老师认为我"孺子可教也"。

我那“夭折”的演奏生涯中最辉煌的时刻，是第三学年末演奏的挪威作曲家格里格的A小调钢琴协奏曲，和第四学年末演奏的贝多芬第五《皇帝钢琴协奏曲》。两架钢琴的合作，对韩老师来说也是第一次接触的领域，她非常认真地分析乐谱和听录音，上课时，我发现她的谱子上画满了记号和提示。那时，两架钢琴的合作是只有在音乐院校中才有实现条件的，其中的许多感受也是在合奏中才能体会到的。第五《皇帝钢琴协奏曲》中那组附点节奏的柱式和弦，使我第一次领略了什么叫“鼓舞”。我以最强的力度——那种贝多芬式的桀骜不驯的力度，支持着第一钢琴声部，她一个和弦，我一个和弦；她在高音区呼唤，我在高音区应和；她以中音区浑厚哀号，我也以中音区暗哑嘶鸣；那辉煌的声浪淹没了我的心，韩老师的心也在这声浪中起浮。在这声浪中，韩老师的心年轻了，我的心成熟了。

在钢琴音乐中，有过这种感受的人，终其一生也不会忘怀，终其一生也不会离开钢琴。

多少年过去了，韩老师教过的曲目我几乎都能背得过。时而翻出当时上课用过的乐谱，上面她画过的记号历历在目，抚摸乐谱，手泽常新，心中涌起无限感激。

有一次，已去德国留学的同学侯波回国时告诉我，他在德国的初期生活不得不依靠在中餐馆里打工和教钢琴为生。他说，单纯在餐馆里跑堂，地位低贱，常常弄不好就会被老板“炒鱿鱼”，但如果还有一份较高雅的工作，在老板心目中的分量自然加重许多，同行们也刮目相看，反倒不容易被“炒”掉。他谈道，每每在教学生上课时，翻出韩老师上课时用过的乐谱，上面圈圈点点画着当时上课记下的标记，那斑斑在册的手迹是老师的心迹。看着乐谱，再弹这些熟悉的音响，一股说不出来的感情充满心间。描写激情的文字与那通身贯满激情的感觉永远不是一回事，这大概是只有在音乐中才能体会到的。看着老师留下的手迹，常常不觉模糊了视觉。异乡游子的怀乡之情和年龄渐长的怀旧心绪，常常令人在昔日不经意而今异常看重的手迹面前变得心事茫茫。不能不说，是韩老师教授的这项技艺，使我们常常以此为生。

韩老师总是自觉地担负起一大堆工作，她是钢琴教研室主任，每天得从早到晚教学生。她的爱人梁敬泗老师担任着美术系里的领导工作，家里的家务还得韩老师去做。学生们常常觉得，不一定哪一天她就会累倒。记得一年秋天，我刚刚从食堂打回饭来，边走边往嘴里扒饭，恰走在学校的小树林间，时间已经中午十二点多了，韩老师刚刚下课，一上午连续不断四节钢琴课的劳累，使她提着一大摞乐谱慢慢回家的形象显得异常苍老。平时见面的那种终年不改的善良微笑，此时荡然无存，脸上显出只有经历过半个世纪岁月的老人才有的疲倦和深沉。无意的一瞥，竟使我惊悸不已，一口饭差点呛出来。拿着勺子准备送进口去的手，一下僵在那里。本来有意去打个招呼，帮她提一下那一大摞乐谱的初衷也下意识地打住了。这无意瞥见的晚秋景象竟让我木然呆立，双脚像灌了铅一样动弹不得。一股肃然起敬的感情让我眼圈热了起来——这就是我们的老师，共和国里一个除了与她打交道的人谁也不知道她的名字的普普通通的老师；一位将生活的负荷、岁月的负荷经年累月地超负荷地叠摞在身上的老师；一位平日间自觉那样熟悉、了解，而此时此刻却觉得那般陌生、那般遥远又那般令人崇敬的老师。刹那间，我感到了悲壮！

这一幕老人与晚秋融为一体的景象，过去了多年仍然那样清晰地印在我的脑海中。

我常常记起韩老师的那间琴房，四壁泥糊，不得不在太难看的凹凸处贴上一张挂历的墙皮。冬天，韩老师总是早于上课时间而先将炉火点着，使我们不必呵着从嘴里呼出来的一丝丝热气去暖和自己差不多要冻僵的手。人就是从这些微小的对别人来说也许微不足道的事件上面认识着周围的人，认识着周围的世界。

后来到北京读书，每次到音乐学院上课，走过琴房楼，那从一个个窗口中急急切切冲出户外的一大堆练习曲的音符，总让人回忆起大学里那间虽然破旧但却联系着我们青春因而对我们来说具有特殊意义的琴房。音乐能让时间倒流，其神奇之力能够在极短的时间内把人从现实中拉回到几年甚至几十年前，有时短暂到只需要一个和弦，一句熟悉的旋律，便足以让

一个无论多大年龄的人返回到他曾用年轻的心拥抱过的时代中去。那些从琴房里似乎关不住而溢出来的琴声，是一种生生不已的青春之力，一下让人恢复到与这青春力度同步的年龄。这是只有音乐院校才有的、毕业于音乐院校的人才能体会得到的情调——琴房林立，琴声鼎沸，那样急切，那样匆忙，那样生龙活虎，一个个太阳将从这一排排琴房中升起，托起他们的永远是那些名不见经传的老师。琴房曾是多少学子青春的祭坛？曾是多少寄希望于未来的先生的心之归宿？

学生对老师的感情大概也是人类文字中永远也写不完的乐章，每一个受过教育的人，心里都有一篇怀念自己老师的文章，那是一首感激之情大致一样而感触、感受永远不一样的歌。

原载《文艺百家》1993 年第 4 期

木卡姆——周吉的心醉之源

从近现代延续到当代的音乐学写作史上，出现了一大批立足家乡并从家乡文化中挖掘出光彩景观来的学者，这些与西方民族音乐学“局内人”不能从事本土文化研究的“基本原则”相反的事例，说明了中国人依恋乡土的特殊情愫，他们为家乡演绎出来的立论上牢不可破、阐释上洋洋大观的著述，成为中国音乐学建立理论体系的基柱。这样的学者灿若群星，共同构成了中国音乐学的耀眼天河：杨荫浏、曹安和之于江苏，李石根、冯亚兰之于西安，杨匡民、王庆沅之于湖北，王耀华、蓝雪菲之于福建，杨久盛、李来璋之于东北，杨民康、周凯模之于云南，陈克秀、景蔚岗之于山西……他们共同构成了对本土文化埋首挖掘和深情表达的系列。毋庸置疑，只有家乡人才能对方言体会得入木三分，对乡俗了如指掌，对乡音体味透彻。通过他们，中国音乐学差不多绘制出了一幅完整的乡村音乐分布的全景图了。杨荫浏为这幅音乐地图描上了第一笔，后人接续着点上了一片又一片生花妙笔。当然，家乡人绘制的全景图中还留下许多空白，比《清明上河图》要长得多的民俗画卷依然存在尚待后来者填补的缺环，但是有了这一批基本著述，民族音乐地图就慢慢让音乐学家有了心理满足的完形感。

无须说，家乡人描绘家乡事，自然便捷顺当，若是一个外乡人想把一片异乡文化描绘出彩来，那可就不是件容易的事了，如果异乡异邦再加上外族外语，那就更是难上加难。愿意这样做的音乐学者不多，敢于这样做的音乐学者不多，能够做好的音乐学者就更是不多。毫无疑问，周吉就属于做到了这一点、为数不多的人之一。

除非你是个百分之百的真正维族人，否则一个研究维族音乐的外来学者都逃不脱被当地人怀疑面孔的命运，即使像周吉那样蓄着维族式的大胡子也证明不了自己对维族音乐文化到底亲近到什么程度，他必须以自己的著述、创作、社会活动、艺术实践、乃至流利的维语表达，消除当地人善良的怀疑目光。周吉做到了这一点，不但有几大本让当地人绝对信得过的关于木卡姆的专著，还有一系列流传在维族人口头上的创作歌曲，还有为了维族音乐四处采访的身影，更有舞台上采用两种语言报幕的流畅和幽默，那是使不少以自己的母语为尊的维族观众目瞪口呆又绝对认同的行为。他如同一棵树，一下子就栽到了新疆，终生不弃不离，围绕主干而生的年轮，缠满了木卡姆的青藤。定居新疆，对于一个正当韶华之年的人来说，是件极端不寻常的事。对他而言，选择新疆，绝不是仅仅为了辽阔壮丽的自然景观，而是只有音乐家才能理解的让灵魂净化的木卡姆港湾。新疆不仅是一个地理位置，而是一片让音乐家心灵栖息、让文化人心灵敞亮的绿洲。西域的节奏让一板一眼的中国音乐跳跃起来，西域的旋律让过于五声化的中国音乐绚丽了许多。从古至今，绵延不绝，成为维族人所有情感的起点和终点。于是，他走了进去，找到了心醉之源。

2005年，新疆维吾尔木卡姆艺术被联合国教科文组织列入第三批“人类口头与非物质文化遗产代表作”，木卡姆一下子火了起来，周吉也跟着火了起来。可以说，积累了一生的周吉，得到了摸爬滚打一生投入的回报。一系列非物质文化遗产的演出节目单上，木卡姆是最大看点。那帮来自刀郎地区、蓄着大胡子的维族老汉在舞台上旁若无人、尽情高歌的样子，几乎成了非物质文化遗产代言人的形象。蛰伏民间的小人物，一旦被像周吉、田青这样的专家挖掘出来，不需打造，不需包装，浑然天成，自然演绎，立刻成为让整个民众刮目相看的天籁象征。田青和周吉哥俩，领着这群老汉走上了许多舞台，从北京到成都，从东京到巴黎，刀郎木卡姆的劲风，吹醒了听腻了流行歌曲的城里人，让他们初尝了绝不比哈密瓜逊色的维吾尔民间音乐。而且，议论周吉外形“胡华”的人，竟然在维族老汉们的大胡子上找到了连接两者、解读前者的“草本”依据。

如同20世纪50年代第一批走进新疆的学者一样，周吉的后半生坚执地站在了学术研究的阵线上。第一代学者为新疆民间音乐的整理搭起了最初的平台，筚路蓝缕，贡献卓著。万桐书先生大概也没有想到，半个世纪前用外国造的录音机，竟然为维吾尔提供了一份仅存于世的音乐大师吐尔地阿洪的声音记录，成为见证维族文化精神的“孤本”。“木卡姆学”之兴，实自此始。但循声究谱，大义略备，细节未明。改革开放以来，修举之资，渐有改善，于是，对木卡姆音乐精确记谱的心思，又提了出来。学界不满足于含糊其辞地描述木卡姆那些模唱不准的音高、游移不定的节奏，希望拿出具体的数据来。可真要把音乐家的感觉变为说得清、道得明的数据，就得老老实实地测音和记谱。周吉把黄翔鹏、赵宋光等老一代学者多年企盼的测音工作，落在了实处。他更是不满足于此前的记谱，非要亲手再来一遍。知难而进，反映了他性格中追求最好、追求最高的求真境界。非但要记，而且定要业内人士心服口服。一个时期，日日记谱，日日诵谱，成为他每日生活中坚硬得如同石头一样的内容。记得他说，那时，他像着了魔一样，持笔过久到了右臂肿得抬不起来的程度。

音乐家懂得，地方乐种的记谱，几乎不是单纯的技术问题，而是整体文化的体认问题。没有大半生的浸泡，记录不出经得住学术检验的器乐曲谱，尤其那类连篇累牍的鸿篇巨制。木卡姆不是让人一闻便知的知识对象，更不是那种按下录音机的放音键就可以记谱的简单对象，没有经年累月的倾听、体会、琢磨，根本不得门径。面对这类复杂对象需要的漫长时日，说起来真叫渴望一夜成名的人绝望，没有捷径可走，近道可抄。十二木卡姆，就是十二套大曲！真得一套一套听完了才行，真得一套一套记完了才行，真得一套一套研究完了才行。所以，只能老老实实，一套套听，一套套记，方能谈得上一套套研究。待熬够了年头，琢磨透了道理，才能记得清楚，写得明白。未把漂移着四分之三音的旋律唱准，未把伏埋着“增盈节拍”的节奏跟上，就别想沾木卡姆记谱的边。即使终年浸泡，也不一定能够达到“正义明道”的程度。坚持不懈，披沙简金，且能情态横出，文亦工妙，不一二见也。他的记谱矫正了许多学者对木卡姆技术问题的误解。清晰的技术分析，沉浸在

周吉充满感情的叙述中。作者没有用拔高的口吻谈论文化遗产，而是以技术方式，提醒人们这份历史文化遗产的高技术含量。

乐谱出版了，凡是动手记过民间音乐的人，都能在谱面上体会到记谱者的聪明和苦心。那是一个音一个音堆积起来、一拍子一拍子堆积起来、意味一分一秒生命历程的记录。他的生命，就在这份消耗生命的厚厚记录中化为永恒！除了一般记谱和描述之外，他和他的团队，还额外给读者追加了意想不到的附加物，CD 音响和 DVD 录像。如此一加，就让读者阅读之余，耳清目爽。乐谱、文字、音响、影像、一应俱全的民间记录，没有几个地方做得出来。体现 21 世纪全息记录的文图并茂、声像并举的新式出版物，构成了木卡姆记谱史上一个又一个不断修订的新版。此谱一成，宣美全疆，流泽全国，彰一代学者之功，绪几代学林之愿。中国音乐学界，硬是有这样的人物、团队出没，硬是有这样的作品、精品出现，让人刮目。

2007 年末，根据《文化部外联局关于对我国与周边国家共享的非物质文化遗产资源进行调研的通知》，中国艺术研究院与新疆同行，组成“与周边国家共享非物质文化遗产资源”调研小组，于 9 月 27 日至 10 月 10 日，展开了一次长距离的普查。普查小组成员有：周吉、邹启山（文化部对外文化联络局国际处调研员）、李宏峰（中国非物质文化遗产保护中心工作人员）、马迎胜（新疆维吾尔自治区文化厅社会文化处处长）、李季莲（新疆艺术研究所所长）和我。调研涉及喀什地区（喀什市、莎车县、疏附县、塔什库尔干塔吉克自治县）、克孜勒苏柯尔克孜自治州（阿图什市、乌恰县）、巴音郭楞蒙古自治州（库尔勒市）、阿勒泰地区（布尔津县）、伊犁哈萨克自治州（伊宁市、尼勒克县）等地的多个边境城镇，累计行程 14300 余公里。除了木卡姆申报联合国教科文组织“代表作”期间我们一起做片子的那段时光，这是我与周吉朝夕相处、连续最长的一段时间了。

在莎车县，周吉先带我们参加了“木卡姆艺术节”开幕式。那天上午，成百上千的维族艺人坐在舞台上，一字码开，每人手里拿着一件乐器，如果不是亲眼所见，简直不敢相信怎么会有那么多民间艺人能够理丝操琴。艺人们根本不是为别人表演，而是聚在那里自我陶醉。望一眼舞

台，有的抱着弹布尔、都塔尔，有的弹着萨它尔、热瓦普，有的敲击达卜、纳格拉鼓。乐队延续了上百米，整整坐满了一舞台，音响自然是铺天盖地，雷霆万钧。那场面，但凡是个音乐家，都会被击中“命门”。难怪木卡姆出现在南疆，莎车简直就是个大本营，就是个繁衍了一拨接一拨艺人的窝。如果真有徘徊于新疆的木卡姆灵魂的话，我敢断言，这会儿，灵魂就在这儿了。周吉得意地看着我的惊愕，神秘兮兮提醒：这支就是我背后的“木卡姆大军”。

我们沿着新疆，绕了一大圈。一路上，断不了谈论关于保护与整理木卡姆的未来计划，也总是看到“木卡姆大军”各个“军分区”的精彩。到了新疆，自然免不了想骑着“沙漠之舟”照个相，景点上为游客造景的骆驼温顺可爱，但拍照价钱却不可爱。然而，就在讨价还价加之际，招揽客人的维族小伙子瞅见了周吉，立刻说：“不要钱，因为你宣传木卡姆，为我们维族文化做了贡献。”看到了吧，周吉的名声，绝不限于音乐界，千里之外素不相识的年轻人对他怀有的崇敬，说明了当地人对他从面目到心灵“本土化”的认同。一路上，李宏峰也愿意为他拍照，面对晚辈的相机，他既威严又不失慈祥。李宏峰说，在那些绝顶一流的风景中拍的照片，都能作周吉的标准照。结果竟然一语成谶！我们在《中国音乐学》封面上发表纪念他的照片，就是旅程中拍摄的。

对周吉的回忆，是个有听觉也有嗅觉的立体回忆，他身上总少不了一股酒味。一路上，他总是像个匈奴人，举着大块羊肉，端着大杯白酒，豪情万丈得可不是一点点。祸福相依，他还是因为酒，倒在了不该倒下的地方。

观念上人们似乎怎么也不能忍受一个杰出人物因为“不良嗜好”而死，然而，周吉就这样因为“不良嗜好”而死了。没有悔改之意，没有悔悟之心，甚至没有为了生命放弃贪杯的一点迹象。然而这就是周吉，一个嗜好一旦提起，就再也没有回头的意思。稍稍有点遗憾，他躺下的地方，不是在自己的绿洲上。惜乎！我们长久以来关于木卡姆音乐研究的精神“图腾”，就这样破灭了。所有的朋友听到噩耗后的第一反应几乎一样：再到哪里找这样一个学术依托？

毋庸置疑，他的灵魂进了先贤祠，与那些以自己的方式记录了历史并创造了历史的先贤们站在了一起，永远地活在了解其贡献价值的后人心中。他以自己的一生践履，颠覆了外乡人不能把异乡文化透彻领悟的定论。本土文化延续在本土人身上，而周吉一生的行为却证明了另一种几乎不可能发生的现象，让维吾尔木卡姆的精神延伸到了他的身上。

戏曲史论家张庚先生晚年谈及一生致力于“中国戏曲史”中的两项缺憾，一是考古材料不足，二是缺乏少数民族的材料。这是那个时代的条件限制不得不留下的遗憾。如果把上一代戏曲史家的一生缺憾放到音乐史中，情况大致相同。学界希望完善学科的种种努力，包括旧著艺术史中缺乏的少数民族资料、曲库的积累与丰富，一本能够与中国的辽阔疆域相称的包括56个民族历史的完整音乐史，一本与中国的文化多样性相称的包括56个民族完整的民族音乐学教科书。中国音乐学界的任务，就是要完成历史赋予的这一使命。完整的民族音乐地图，等待着各地学者的成果。

周吉一生贡献的历史价值，大概就在于此。他提供的木卡姆音乐的著述和记谱，为上述两个学科需要的资料和成果，奠定了新一轮基础，并以一生的付出让这份成果具有了权威感和可靠性。或许，正是因为羁旅于遥远异域，他的悟性一下接通了双重视野、双重能量的电源，呈现出跨越汉民族与维吾尔族两大音乐文化体系碰撞状态的生命火花，就像葡萄藤与火焰山并蒂的吐鲁番景观一样，他的思考方式超越了囿于单一文化的精神缠绕和历史模本，思并天下，腾起了异峰突峙的生命脉象。一个外乡人的一生收获，就在这里吧！

对于死去的人，活着的人从来不吝啬赞美的词句，恨不能把所有贴切不贴切的名号都馈赠死者，以寄托那份哀思。实际上，死者得到的荣誉永远是自己努力的结果，朋友们怀着好意贴附的、追加的再多荣誉都没有意义，都不能与他本人在著述与记录中以学者的力量体现出的精神以及让历史肯定的业绩那样永垂青史。

原载《木卡姆为你送行——周吉纪念文集》，文化艺术出版社，2009年

风起田野

——杨荫浏与中国艺术研究院音乐研究所的民间音乐考察

提　要：杨荫浏带领他的同事们在20世纪50年代以后开始从事的一系列民间音乐考察，是具有划时代意义的举动，它为中国音乐学积累了第一批研究型考察的历史经验，这些经验和方法今天依然适用，总结经验并与音乐文化人类学相关的讨论相互比照，将会提升今天的学术眼界。

关键词：采风；田野考察；民间音乐

20世纪50年代初中国音乐研究所成立时，学者们对全国范围内民间音乐的基本面貌还知之甚少，但这支刚刚组建起来的年轻队伍却有了一系列庞大的采风计划。我们一直不知道如何评价这些看上去有点年头的“调查报告”在《中国民族民间音乐集成》大面积普查后还有没有价值，在《集成》大规模刊印后还有没有翻阅必要，“非物质文化遗产普查”工作重新启动后，学者们装备了音乐文化人类学的理念回过头来翻阅和审视这些文献时，却使我们找到了确认其价值的信心。从事采访的年轻学者竟然在40年前就在行动上体现出国外音乐文化人类学家在相同时代提出的而且直到40年后才传入中国大陆的理念，田野考察采用的“住居式考察”、“个案调查”、“地区性普查”等主要手段，他们基本上都采用了。在艰苦条件下记录的材料不仅使处于优越条件中的当代人汗颜，也使因为对其劳动成果的无知而重复劳动的当代人顿生相见恨晚之感。这些成果是对历史上抱着自上而下态度观察民间的“采风”旧制的超越，对于中国当代学者的启

示，肯定不次于一本本翻译过来和没有翻译过来的人类学著作。可以说，杨荫浏在采访领域积累的经验，在时间上冲淡了许多人类学理念的“先驱”意义。杨荫浏没有接受过同时代境外学者的理论，在不可能提供这类机会的时代中，不但没有与国外学者有过深入接触的记录，也没有阅读其著作的记录，但他的确依靠自己的想象和对“采风”这个历史词汇的领悟，触到了迄那时为止没人想象到的把民间存见的实践活动与历史文化结合观察的方式。他依靠历史知识提供的智慧和当代科技提供的手段，有效地改造了老套的“采风”方式并做出超越时代的举动。对于他和他的团队的行为，我们只能得出这样的结论：他真的是位大师！眼光与同时代没有任何接触的人类学大师一样，想到了同样应该采取的方法。大凡领军人物，所从事的每一项事业几乎都是超前的，正如他超前地使用了录音技术，超前地建立了乐器展览，他也超前数十年使用了目前仍被视为最科学有效的考察方法。他是一个时代的先驱，犹如天遣神授，一飞冲天，一步到位，神不知鬼不觉地到达了条件比他优越的西方学者论证了数十年的那个神界。

“调查报告”最有价值部分，就是记录下了传统文化尚未遭受冷遇、原生艺术像原生环境一样尚未遭破坏之前的实情。他们看到了我们今天看不到的民间艺术，遇到了我们今天遇不到的民间艺人，听到了我们今天听不到的民间音乐。他们没有看看就散，听听就完，看了之后把应该写下来的写了下来，听了之后把应该记录的记录了下来。其时，传统品种司空见惯，俯拾即是，有歌、有谣、有曲、有戏，处处皆是，不足为奇。今天，他们记写下来的都成了财富，录制下来的都成了财富，因为许多品种再也不存在了。人们感受到他们作为历史学家的敏感，或许这就是为什么需要把这份敏感传达给当今过于迟钝的社会的必要性。

现在，我们就把不同的个案拿来考量，探讨其中应该和值得总结的经验。

第一节　记录民间

作为音乐史学家，杨荫浏的重要性就在于从所有方面表现出来的对于民间音乐活态音响的迷恋，而不仅是对文字史料的迷恋。他始终不渝地沉浸在对民间器乐的记谱中，几乎把能够录音的都记录成谱。正是对器乐的迷恋，才做出了无与伦比的贡献。他建立了一种对20世纪后半期音乐史和整个音乐学产生深远影响的研究视角和进入方法：访谈记录、查找文献、描绘乐器、探讨音位、考察乐律、整理记谱、分析乐谱。杨荫浏研究音乐史就是为了消灭传统意义上的无声的历史，书写音乐史就是为了消灭以文献写音乐的历史，他是一个反传统音乐史的音乐史学家，因而他是一个真正意义上的音乐史学家。

（一）苏南吹打

杨荫浏一生对一个乐种倾注精力最多的就是家乡的“十番鼓”。从20世纪30年代，他便开始学习这个乐种的乐器了，且因偶然遇到手抄谱本的机会，萌发了收集整理的念头。1949年后，有了新设备，自然想到对熟悉的家乡乐种录音记谱的计划，于是他带着那个时代稀罕的录音设备回到了乡音缭绕的江南。1950年8－9月，杨荫浏、曹安和在无锡采访被称为“南鼓王”的朱勤甫等10位艺人，为中国录音资料库添上了最早一批地方乐种的磁带。回到天津，手脑并勤的杨荫浏与曹安和，记谱整理，1956年，音乐出版社出版了他们合编的《苏南吹打曲》（1982年再版时改名为《苏南十番鼓》）。这是第一本现代意义上的民间乐种的谱集和研究著作，在出版业尤其是音乐出版业尚不发达的年代，能够把多声部大型套曲排印为谱集，离开故土者对乡音的责任心，会得到怎样的慰藉啊！

“苏南吹打曲”又称“十番鼓、十番箫鼓、十番、十番笛”，流行于江苏南部无锡、苏州、常熟等地。乐队编制分旋律乐器和打击乐器，前者有：笛、箫、笙、小唢呐、二胡、梆胡、琵琶、三弦，后者为：板、点鼓、同鼓、板鼓、云锣等。笛为主奏乐器，鼓为领奏乐器。套曲结构为乐

段和锣鼓段的交替配搭，各自独立，可拆可合，如同连台大戏与折子戏之关系。如“用一个鼓段”的套曲《一封书》、《百花园》，中间插有“快鼓段”；“两个鼓段”的套曲《满庭芳》、《雁儿落》，先插入“慢鼓段”，再插入“快鼓段”；“三个鼓段”的套曲《甘州歌》、《喜鱼灯》等插有“慢鼓段”“中鼓段”“快鼓段”。各有安排，但旋律乐器与打击乐器交叉进行的结构，大体相当。

流行同一地区、采用同类乐器、演奏同一套曲的“堂名”，因为不同社会阶层的使用情况而有不同称谓，道家与僧家称之为“梵音”，民间吹鼓手则称之为“吹打”。这是音乐学家第一次把乐种名称当作解读社会阶层的切入点，引发讨论音乐性质问题的文字，杨荫浏把远不是铁板一块那样简单的乡村分类观念揭示出来，让人看到专家身上隐藏的专业素养。直到今天，回顾过去的采风者给民间艺术胡乱起了那么多雅丽名号时，才能意识到把原始名称以及当时当地不同社会阶层的不同称谓忠实存档的人类学意义。

（二）引录文献与研究方法

杨荫浏非常自然地引用了古代文献的相关记录。[①] 在第七节“吹打曲的历史关系”中，既采用民间艺人的口述资料，也引用明人余怀《板桥杂记》、清人李斗《扬州画舫录》中的记录。材料证明，乐种大约16世纪已在江南落地生根。需要强调的是，杨荫浏引述古代文献的自觉意识具有十分重要的方法论示范意义。中国民间的许多音乐品种，都或多或少有些相关记录，中国学者自然而然把历史上出现的记载引录入文，这种意识直到近十几年才被称为“历史民族音乐学”的新理念提升到方法论高度确认其重要性。中国学者征文考献的传统竟然成了西方学者花了许多时间才总结出来的经验，中国本来就是纪史大国，杨荫浏翻查典籍的行为，实际上就是采取了把存见的实践活动与其历史文献著录联系起来观察的方法。找不

---

① 沈德符《万历野获编》、张岱《陶庵梦忆》记载，十番锣鼓明代已在当地流传。沈德符《万历野获编》：“又有所谓‘十样景’者，鼓、笛、锣、板、大小钲、钹之属，齐声振响，亦起近年，吴人尤尚之，然不知亦沿正德之旧。”张岱《陶庵梦忆》：“虎丘八胜……天暝月上，鼓吹十百处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。”

到历史记载，就无法解释一个存见乐种源自何方的根据。中国音乐学家遇到研究对象的第一反应，就是查找相关文献，缺了这一步骤，就会像少了根基一样摇摇晃晃。这是中国学者研究一个现实对象时必须进行历史研究的必经步骤，反过来，也是研究一个历史对象时必须从事田野考察的对应做法，因为中国的现实从来都联系着历史，中国的历史从来都在现实中留有遗存，历史研究与现实研究，并行不悖，缺一不可。

这么简单的事，怎么成了让外国学者连篇累牍写了那么多论文的缘由，成了一种花了半天才看明白、原来本土古已有之、沿袭有年、绝非指陈途径、开辟新蹊的方法。但外国学者的阐述还是让我们明白了一件事，中国人早已建立的许多可贵的学术传统都缺乏系统总结，反到让别人占了"原创性"的产权，反倒在别人阐述得淋漓尽致后才意识到自己原本就具而有之的价值。这当然不是看到别人的飞船就自诩嫦娥奔月古已有之的狂妄，但我们需要总结在研究方法中确有实效却浑然不觉的经验。

西方文化人类学要求学者在一个地方至少从事一年以上的田野调查，也就是必须了解一个乐种以一年为周期的时段内所有相关活动事件和仪式内容，这一要求似乎并不难，却很少有人做到。中国音乐学界第一个做到此点的人大概就是杨荫浏。早年浸泡其中，在家乡文化氛围中不但学会了许多乐器，充分了解合奏中的各种细节，还熟悉各种仪式和用乐规矩。他践履了文化人类学提出的亲历研究对象的要求，从"局内"、"局外"两个维度，彻头彻尾地观察了他投入了感情又保持着距离的研究对象。

（三）记谱功力与数列结构

该书大部分篇幅是乐谱，这个比率或许对于当下过多注重文化背景的音乐学家具有警示意义。选题与记谱的关系，就像打开一个隧道与不断掘进的关系，后者花费的智力决不次于开辟一个选点的智慧。记录多声部合奏，绝非按下放音键就能够把音符记录下来那么简单轻松的事，单是不同打击乐器交叉重叠、时合时分、分不出个你我他的复杂性就够令人头疼了。单念的锣鼓经，只在一个节拍点上表示出一件领奏乐器的符号，而一个状声字中却同时隐藏着并现的数件乐器的同响共击。欲把隐藏在一个状

声符号中不同乐器的实际音响全摘出来，可就是功夫了。这不是单声音乐或略加几声鼓点的旋律音乐，对于多声部器乐合奏中的打击乐部分，如果自己不会演奏，不了解各声部间同赴互异的交错变化，就不可能准确记录。所以说，记录这类乐谱，绝非单纯的记谱功夫，必须建立在亲自动手的实践上。换句话说，记录者必须是演奏者，操缦在手，成竹在胸，方能着手并在进一步分析中找到入口。没有参与其间的实践，根本不可能下手。知识背景是记录传统乐种必须具备的，也是记录传统乐种最难的技术部分。需要花费长时间方能掌握的技术细节是杨荫浏年轻时代奠定的，成为后来记谱中克服技术障碍的保证。

显示作者技术功底的还有，杨荫浏第一个发现了打击乐牌子中隐藏的数列逻辑，一种与西方音乐或者说世界上任何一种音乐都完全不同的特殊结构。此前，没有任何人发现过隐藏在锣鼓经中的贯穿结构，或者说没有任何人具备能够发现规律的知识储备。没有杨荫浏对技术细节熟悉到可以体会整体性框架，结构就可能永远锁在烟雾之中，让人识不得庐山真颜。了解“十八六四二”、“金橄榄”的人都会感慨，这是不熟背锣鼓经的“局外人”永远揭示不出来的一盘迷局。局内人知晓结构，浑然不知表达；局外人不晓奥妙，记录不得门径。只有像杨荫浏那样既能够在得心应手的实践中体悟钻研又能够揭示奥妙的有心人，只有既能够“融入”又能够“跳出”身兼演奏实践与理论研究双重能力的学者，才能找到充分体现民间趣味的数理规律。他不仅做到了这点，而且阐述了音乐学家才能提出的解读新径。鼓段中独具的形式感，对数年后本体分析提出的数列结构给予了重要启发，被他写在书中的结构，也为借用符号学表达的认识和思考提供了独特视角。

亦步亦趋在外国音乐理论下的中国音乐学，终于开始阐述自己的独特形式和理论了，渴望揭示民族独特表达方式的愿望，终于找到了可以笔酣墨饱、酣畅淋漓书写的基点。依次缩减抻长、奇数次第长短、总量对仗工整的结构，一览无余地展示了只有读写中国诗歌的人才有的节奏步履和思维逻辑，没有人怀疑那是贯穿于中国诗词中的思维逻辑，中国人建构的乐

曲逻辑终于与中国人咏叹的诗步辞律成功对接，成功合拢。节奏模式，相配相应，承上启下，咸得其次。大概早有人隐隐感到口诵的“锣鼓经”暗含的诗步底色，但没有人与音乐联系起来，因此也就没有人点破这层似乎薄薄的窗户纸。杨荫浏举重若轻，点破了窗户纸，中国音乐学的殿堂，一下亮堂堂。

（四）乡音的力量与中国学者的立足点

中国学者大都有把家乡文化写得最好的特点，这是农业文明安土重迁意识和恋乡情结的表达。外国学者多愿意从事异域文化研究，从陌生领域探寻普适性规律。中国文人相反，往往对家乡情有独钟，大概这是中国文化的典型表现。如同画家黄永玉把家乡景色描绘得最生动，如同作家沈从文把家乡故事写得最出彩一样，杨荫浏也把家乡的音乐揭示得最清楚。从中国文人对乡音乡俗难割难舍的文化情结看，杨荫浏采访记录民间乐种的第一部著述出自家乡也就不足为奇了，传播至全世界的《二泉映月》来自乡音更不是偶然巧合，而是天造地设、非假他手而莫为的机缘。事出有因的事例，是否可以得出某种规律：中国的音乐人类学家，请把目光投向家乡！只有在那里，才能像费效通之于《江村经济》、杨荫浏之于《二泉映月》一样，发现外乡人永远发现不了的真金。只有对投入感情最多的地方，观察所有细微末节的眼睛才是火眼金睛。只有自家人才能从方言土话中敏感地分辨蕴含其中的所有文化意义，更何况还有那种只可意会不可言传的心灵感应。

杨先生晚年谈及研究地方音乐时说，希望能有时间到各地进行更加深入的采访。这是心里话，但他来不及做了。作为学者，人们知道对一件事物的亲历与没有亲身感受之间的区别，对苏南吹打乐的研究经验，让他感到尽可能详细熟悉研究对象的必要，非如此不能尽兴地揭示一个乐种的本质。他诞生在民族音乐最繁盛的地方，虽然在异乡从事研究，思想却萌芽于少年时代的故乡生活。学术之事，贵取信如金石，隔靴搔痒，证据不足，势有所不能。像苏南十番乐那样精致的乐种调查，至今难以企及，即使是杨荫浏本人也再未能做到，因为，他只有一个家乡。

第二节 笙管乐

音乐家常把寺院音乐称为“古典音乐”，即风格含蓄、技术繁难、内容没有特定指向的音乐，没有西方式的崇高激情和展示崇高具有的技术上的紧迫手段，淳厚朴素的风格，含蓄内敛，哀而不怨。来自唐宋元明清历代曲牌的祥和清新，使僧人在磨难中保持了超脱心境，未使这份遗产在生存夹缝中成为谋生的牺牲品。

（一）智化寺与河北定县子位村笙管乐

1950 年 5 月，河北定县子位村“吹歌会”应邀到天津的中央音乐学院演出，刚刚组建不久的“研究部”为穿着鼓鼓囊囊黑棉裤、黑棉袄的民间艺人录了音，这是录音史上第一批录下来的民间器乐音响。刚刚拿到录音机的杨荫浏、曹安和，就把话筒对向了民间艺人，这个角度改写了历史，随后，对民间乐师进行采访，记谱整理后编为《定县子位村管乐曲集》，1952 年由万叶书店出版。

这是杨荫浏第一次采访陌生乐种。作者未像叙述苏南十番一样表现出充分自信，记录中也出现了技术错误（如笙管音位的记述，后在《笙竽考》一文中予以改正）。今天看来，他一定体会到对于尚未充分了解技术细节的品种的阐述具有的局限性。记谱仅是单声部主旋律，套曲各小曲之间的排列逻辑和整体结构未及阐述，或者说没有意识到贯穿的必须遵循的结构规律与昆曲套曲之间的联系。其实，许多问题尚未解决，作者就匆匆动笔了。幸好，遗漏与不足被另一个相同乐种的发现部分弥补了。

如同北京千千万万条老胡同一样的“演乐胡同”，坐落于东城，沿着它向东行至“禄米仓”，隐藏着一座不引人注意的家庙“智化寺”。当那方不大庭院中走进来杨荫浏和同事们，小庭院就变得无限大了，容纳了一个新世界，一片新领域，一方新视野。究竟是谁第一推开了这扇隐蔽在不宽胡同中私家家庙的山门，中国音乐研究所的人还有点争议，是王迪？是孔

德墉？还是查阜西？但这无关大局，最重要的是，他们推开了山门。里面的音乐“突”地涌了出来，缈缈的笙管乐，慢慢传遍了京城，也慢慢传遍了全国，最后，还慢慢传遍了世界。

自打宗教诞生以来，音乐注定与仪式捆绑一起，《洛阳伽兰记》的描述让后人知道“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”的音乐，原来如此繁盛，繁盛得不像座寺院，红色袈裟下隐藏的世俗和艺术，原来如此热闹和精致。无须说，寺院与音乐的联系，尤以京城最不寻常，北京智化寺更因“音乐”而不寻常，小小院落，竟然发生过如此多的故事。[①]

智化寺建于明英宗正统11年（1446），是宫廷太监和弄权大臣王振的家庙。这位站在明代历史从前期政治严明到后期贪污腐败转折点上的大太监，自建庙起，就利用显赫地位，豢养了一批造诣很高的艺僧。如同宋徽宗是个坏皇帝却是个不坏的古琴保护人一样，王振也是个坏太监却也是个不坏的音乐保护人，他在家庙中首立的“京音乐”，竟然成为训练严格、师徒相承、谱牒有序的典型。话说宣宗死后，英宗在位未久，景帝即位，王振斩首籍没。元顺元年（1457），英宗复位，为王振刻像立祠，恢复名誉。从此家庙中的“音乐”就成了没了主人的艺僧们的维生手段，并因专业圈内的拔尖水平陆续传授到水仙庵、成寿寺、水月庵、夕照寺、火神庙等，无形中成为北京寺院音乐的核心。然而，20世纪的社会转型，让家庙中的艺僧彻底失去了生活凭靠，到了不惜把主殿中最精致也最值钱的木雕藻井分割出卖给外国人的程度。陈根委翳，落叶飘摇。风靡一时的京音乐开始步入奏响挽歌的晚景了。

然而制度骤变，峰回路转，地位如同百姓的艺僧们终于迎来了翻身解

---

① 《日下旧闻考》卷四十八：“‘天顺元年四月诏复王振官，刻木为振形，招魂以葬，塑像智化寺北祠之，敕赐寺曰旌忠（明典汇）。正德二年五月升僧录司、右觉议性道为右讲经金押管事兼智化寺住持。寺乃故太监王振所建；天顺初，赐振碑文，立旌忠祠于寺内，以僧官主之；至性道三传矣。刘瑾欲振所为，故乞升性道（明武宗实录）。’臣等谨按智化寺今在禄米仓东。王振祠及像，明典汇谓在智化寺北，实录谓在智化寺内；其实在寺中之北，非两处也。振以阉竖误国，罪不容诛。英宗复位，刻像立祠，勒牌寺中，其惑已甚。本朝乾隆八年御史沈廷芳奏闻，奉旨毁像及碑。”

放的好日子。1952 年，“研究部”在中国佛教协会巨赞法师支持下，走进智化寺，和尚“法广”引导查阜西采访了 18 位艺僧。11 月，10 余位艺僧到天津中央音乐学院录音《清江引》、《小华严》，翌年 3 月，又录《昼锦堂》、《锦堂月》、《山荆子》及套曲《料峭》。遮蔽的历史肯定大于表述的历史，尤其没有录音的时代，即使是帝王推崇的宫廷音乐也未被保留。当音乐学家把话筒对准研究对象时，也几乎只能对准宫廷音乐的代言人寺院艺僧了。宫廷艺术业已消失，紫禁城里的乐师早作鸟兽散，因此，智化寺“京音乐”就是可以听到的唯一保留在京城中的宫廷音乐。杨荫浏知道价值，知道意义，因此，迫不及待地提起了笔。

1953 年 2 月 10 日，北京文联会堂举办智化寺艺僧“燕乐晚会”专场演出，主持人老舍，观看者则是令后人景仰的一大批文化名人。查阜西向文艺界介绍了“智化寺京音乐”的发掘经过及其艺术价值，艺僧演奏了《小华严》（只曲）、法器《粉蝶儿出六条》、《昼锦堂》（中堂曲）。之后合影留念，穿着中山装的第 26 代艺僧们，像国家干部一样正襟危坐，不管表情多么严肃正经，多少有点可爱滑稽。他们由衷地感激时代巨变，使自己不再重复师傅们的命运。

中国音乐研究所把演出引导到发掘古代音乐的领域，活动也从对古典音乐欣赏波及到整个文化界挖掘传统艺术的大话题。让惊异于隐藏的古老音乐的文艺家们欣赏之后还严肃地谈论一番文化遗产的话题，这项调查并保护传承者的愿望就达到了目的。

寺院遗存的宝贝，是法广和尚发现的抄于 1694 年的《智化寺音乐腔谱》永乾抄本和另外两册残本，三册抄谱共收录乐曲 114 首，谱式为俗字谱和工尺谱的混合体系。此为 20 世纪音乐学基本文献的第一次重要发现，说明民间隐藏着大量尚未开发、等待重见天日的宝藏。谱本由 300 年前的艺僧编录，光曲目就够人研究好一阵子了。寺院收藏的乐谱与中国音乐研究所从旧书店和书摊上收罗来的民间唱本一样，都是正统目录学不予登录的文献，也是各地藏书家和藏书楼不收藏的典籍，但这是传统音乐的真正财富。抄本由查阜西转交中央音乐学院研究部保存，重新装订时，加进叶

公绰、查阜西写的"序"文，说明发现过程。杨荫浏懂得手抄谱本对于音乐史研究的意义，通过阐述，他使对立的宫廷、民间两种异质文化建立了最初联系。他大概也是在智化寺第一次看到古老的手抄谱本，意识到雅俗文化彼此排斥留下的空间，此地正是音乐学家施展才华、填补历史的空间，他毫不迟疑地占领了那里。

（二）油印资料的品相

杨荫浏、简其华、王迪完成了《智化寺京音乐》研究报告（内部资料11号、12号），一、三册由杨荫浏执笔，第二册由简其华、王迪合作。期间，音乐学家潘怀素、查阜西、杨大钧等先后著文。研究报告是价值极高却在不能谈论宗教的时代无法出版的材料，中国音乐研究所的领导者小心地把三种"参考资料"放在图书馆中，不事张扬地发挥着作用。调查报告始为油印，刻写蜡版的就是杨荫浏。平实的叙述，没有反复推敲，没有字斟句酌，甚至来不及写草稿就开始刻蜡版了。那个年代，许多不能公开印成铅字的学术探讨，只能以"油印资料"方式找到半公布、半参考的渠道，成为"泛政治化"时代对待宗教话题半遮半掩的传播途径。从印刷的品相上说，难看是难看了一点，但却把今天看来最有价值的资料印了出来，再也不怕遗失。知识分子意欲留下一片芳草的意愿，即使风雨无定，也压制不下去，总能找到合理合法的方式把应该保存的历史保存下来。翻阅"油印资料"，才能体会到意欲记录历史的研究者不想让历史留下空白的执著，可以在纸张的粗糙中体味着刻印者的细致。没有被正式印刷出版的调查报告，埋没了数十年，直到20世纪80年代后才被带着景仰的学术界广泛引用。2005年，事过50余年，田青主编的《宗教音乐概述》（"20世纪中国音乐史论研究文献综录"丛书），调查报告第一次正式出版，历史终于删去了"内部资料"这组强行霸道、严格限制不准出门的字眼。

谱本固然让人惊异，但真正使京城家庙名声大振的还是杨荫浏写下的文章。杨荫浏兴奋地写了一大篇论文，一气呵成的行文，让人感到他遇到新领域时生命的亢奋。正是其研究，一次次把中国音乐研究引向另一片天地。在这里，大师级学者的风采全部显现出来了。杨荫浏借此机会把宗教

音乐问题放到乐律学中阐述了一遍，对定律乐器的笙管音位、云锣音律与宫调矛盾、寺庙历史与艺僧口叙资料的记录、乐曲曲牌与连接方式等相关话题，充分讨论，让人对其意义刮目相看。没有人具备这种能力，虽然许多人参与了记录，撰文介绍，张罗演出，广造声势，甚至还在为谁第一个推开了山门而争论不休，杨荫浏对此不屑一顾，他的兴趣不在那儿。社会需要一个有见识发现珍品而且有能力揭示珍品价值的学者，他知道，这是自己的位置。

30余年后，田青写下了对老师的评价，由这座家庙引发的冀中乡村“音乐会”的调查，则把“药引子”的学术意义再次提升，成为吹动80年代后缺氧的乐种调查开始“充氧”的第一口仙气。河北定县子位村“吹歌会”与北京智化寺“京音乐”调查，对20世纪80年代后中国音乐研究所全面考察京、津、冀中地区笙管乐种起了先导作用，后来的调查者看着与上述两个调查对象所处自然环境和文化环境基本相同的景观，既感到陌生，也感到熟悉。跑的范围越来越大，见得越来越多，越觉得杨荫浏建立的知识体系下面隐藏着更加广阔、更加深厚的传统，这是杨荫浏未揭示的、却是他提起了线头的。后人循着提起的线头钓上来的“鱼”是如此之大，如此之“丰腴”，让整个音乐学界都始料未及。

如今，低矮的寺院已被高楼大厦围裹，从钢筋水泥结构的相邻大厦上俯视木结构的寺院，会生出恍若隔世的凄凉距离。想到寺院开辟的宗教音乐领地，忽又对其刮目相看。一片古典的温馨和精美，包裹在现代冷漠之中，却让了解其价值的人心中造出另一湾清澈。或许，这湾清澈有点异想天开，但小小院落中飘出的笙管，的确让寻找精神家园的人宁静。

中国音乐史从未断裂，即使改朝换代，庙宇易主，文化照样健康发展。所以古代乐官知道，朝廷音乐断裂后，赶快到民间寻访前朝乐工，把断裂接上。中国音乐家一向看重这一行之有效的方法，智化寺的调查，就是再续前弦之举。这次调查为中国音乐学的成熟，添上了令人兴奋的一笔。

（三）西安鼓乐

1953年夏，西安郊县的一个农家小院中，绿阴掩映，爽风拂面，几个

穿着单衫，削瘦面容上带着那个时代特有的单纯的农民，为从北京专程前来采访的杨荫浏、简其华、孟杰、苏琴以及西安本地的音乐家李石根等演奏鼓乐。音乐家们听了乐社的演奏，录了音，丈量了四种独特的鼓（座鼓、战鼓、乐鼓、独鼓）和其他的乐器，拍下了带着珍贵历史信息的照片。

1952年，孟杰、苏琴赴西安采访西安铜器社；1953年6月，杨荫浏、简其华再赴西安，采访城皇庙道士安来绪等人。李石根等当地音乐家协同参加，后完成《西安铜器社》、《西安鼓乐》二册采访报告。

这此采访是划时代的！一个全新的乐种，一个古老的乐种，像兵马俑一样陡然出现于西安，它对中国音乐学产生的影响就像兵马俑对于中国考古学产生的影响一样，学术视野为之大变。中国人对于西安有种特殊感情，因为这里是中国历史上两个最强大的朝代“汉代和唐代”的国都，尤其有着那么多被诗人用最精彩的、被后人禁不住传颂了一千余年的诗句描绘的音乐故事的唐代。当唐代历史的大幕哗拉拉阖上了，似乎再没人掀动过，好像风靡数百年的歌舞大曲随着“霓裳羽衣”的下场而烟消云散、无影无踪了。

所以当音乐学家看到成卷成卷、书写方式上与唐宋谱字一模一样的乐谱，抄写着与唐诗、宋词、元曲一样的曲牌，谁还掂量不出历史意义？杨荫浏和同事们精心抄录了所有曲牌名称，这是一份长长的让人看着都心动的曲单。因为杨荫浏才是知道这些乐曲意味着什么、代表着什么的不多的几个之一。可以说，当杨荫浏翻着乐谱时，新的历史被翻开了，或者说旧的历史被翻过去了。

音乐学家只有在这片大唐帝国建都的地方才能发现数量如此巨大的谱本，它们与一个地方文化史的联系不言自明。翻读唐代历史，只能看到大曲的表演如何，教坊中的佳丽如何翩翩起舞，但居住长安城郊的围绕着贵戚、将军府邸的依附民难道没有自己的历史吗？历史不记录隶属于某位将军、某位贵戚的依附民的音乐生活，他们的历史被隶属的达官显贵的历史淹没了，在主人的辉煌历史中边缘化了。历史只记录宫墙内的音乐，只记

录帝王将相身边的音乐，只记录青青客舍边送别时唱的《阳关曲》，老百姓的音乐对于后人来说好像不存在似的，但谁能说西安城郊的民间乐社以及保存下古老谱本的民间乐师对音乐史没有意义？谁敢说能够演奏大曲的无名无姓的当代农民对音乐史的贡献比唐代乐书上能够演奏宫廷大曲的有名有姓的音乐家小？某种程度上，他们的存在之与音乐史的意义甚至远比文字记录的音乐家要大得多，因为他们是真正带来声音的音乐家。历史上有描述唐大曲的文字资料，但没有被文字描绘得如此美妙的乐谱，真正属于音乐史的材料寥寥无几。其实，大曲之声从未消散。杨荫浏和音乐学家终于在西安郊外发现了数十卷保留着唐宋谱式的抄本，最重要的是，乐谱决不是放在图书馆需要专家解读的死文献，而是被一大群不识字的农民和贫穷道士应用着的活乐谱。他们张口便唱，指谱为证，并用手中乐器，把全部谱字变为可听的乐音。

当地人知道他们的名字，也知道了他们父亲的名字，甚至还知道一点他们祖父的名字，但是再往前的先人名字，就没人知道了。没有人记录传承者如何传承了千年来根本就没什么变化的音乐。谁制作乐器？谁抄写乐谱？谁组织会社？谁操办仪式？何以能在战乱中传承不懈？诸如此类的所有疑问，几乎无人能答。知道详情细节的老百姓，没能力记录自己的历史。幸好，他们一代代传承着古老谱本，让后人依稀摸到了隐藏于主流社会之外的线索。

杨荫浏与同事们所做的事，就是重构历史，而且是活态的、带响的历史。他们在西安找到了被历史遮蔽和遗忘了的人群，这些人承继着曾经存在过而且依然沿袭的知识，官修历史中、宏大叙述中，他们的身影以及其身影意味的知识都被抹去了，事实上，他们从来没有放下乐器。

录音机发明之前，音响就是靠传承者的身躯承载，只是到了新的拾音载体发明后，音乐学家才把由身躯做载体的音响复制下来。幸好，身躯健在，杨荫浏与同事们及时赶在像马踏飞燕一样飞驰而过的历史脚步之前，按下了录音键。历史的声响，没有留下空白。

这次采访建立了一个研究领域，成就了一批20世纪音乐学研究中的杰

出成果。西安音乐学界从此成了该领域的专功之地。杨荫浏从《苏南吹打曲》到《定县子位村管乐曲集》，从《智化寺京音乐》到《西安铜器社》，一系列调查，把残缺不全的器乐史的活态状况，该补上的都补上了。

第三节　采访规划与普查实践

考察报告记录了一个县区内一个歌种、一个省区内数种音乐，既有记录的曲谱歌词，也有撰写的学术论文，更重要的是，报告第一次公布了从事一项调查时预先制定的详细计划和指导思想。预设文案宣示了新的学术组织从事的调查与个体独行、兴致所至的即兴采访之间的区别，成为中国近现代音乐史上第一批预先计划、预先筹措、预先设计的学术性采风。

（一）河曲民歌采访

中国音乐研究所不多的采访工作照中，有一幅令人过目难忘的大场面。图片背景是山西省河曲县老城墙相当完整的城门，大门洞就是当地人跨上“走西口”之路的家乡门槛。出了大门洞，就意味着背井离乡、天各一方，所以它也就成为与一种特殊生活方式以及这种生活方式造成的文化现象联为一体的标志。摄影者何以如此准确地把大门洞作为记录第一批采访这种文化现象的团队的背景，是刻意安排？还是歪打正着？亦或鬼斧神工，天意使然？这个背景的确是宣示这群人使命的无缝天衣！

从大门洞里走出的一班人马，或骑毛驴、或赶毛驴、或驮行李、或背铺盖，散落在以古老的城墙为背景的辽阔画面上。这是20世纪留下的不多几张音乐学家在田野考察途中几近艺术化的真实写照，向后人展示了当年采访者的艰苦。为了不给贫困的被采访者增添麻烦，他们几乎要带足所有的生活用品，背负行囊，车载驴驮。这支根据毛驴的行走速度确定行走速度的大军，从一个山村走向另一个山村的时间大概需要多少，我们无法想象，但他们在那里行走了三个月。回来的时候，带回了1500首历史上从来没有人记录的有谱有词、令人落泪的民歌。

1953年10月－12月秋冬，中国音乐研究所采纳了山西音乐家的建议，

派考察小组从事“山曲”的专题采访。“山曲”是流传在河曲、保德及黄河对岸的陕西府谷的山歌，流传地点处于晋、陕、内蒙三省区交汇点，因为旋律进行和调式特点，具有特殊品位。大凡处于民族、行政、地理环境的交汇地带，总在艺术风格上形成单一文化圈难以形成的特殊品种，这就是河曲之所以成为“山曲”宝藏的条件。考察组由八人组成：晓星、简其华、李明辉、赵宽仁、金湘、苏琴、王树、李一鸣。采访集体的成员，在一路上面对一次一次心灵撞击的聆听中，体验着相互点燃、相互激发的愉悦。

1956年，音乐出版社出版了《河曲民歌采访专集》；1960年，又以《河曲民间歌曲》之名再版。全书“前言”（晓星、李佺民）之后分为两大部分：民歌部分（乐谱分四类：一、走西口；二、满天星星月不明；三、天河隔在两头起；四、人民的江山人民的天）。文字部分：调查报告包括：一、河曲民歌采集工作调查报告（附件一《山西采访队工作提纲草案》、附件二《河曲民间音乐采访提纲》、附件三《重点调查提纲》、附件四《各阶段工作计划》）；二、河曲民歌与河曲人民的走西口生活（重点调查者：李一鸣、王树、简其华；执笔者：王树）；三、河曲民歌与河曲人民的爱情生活（执笔：苏琴）；四、劳动歌曲“打蓝调”（染布用的歌曲）的采访（采访者：李一鸣、晓星、简其华；执笔：晓星）；五、河曲民间流传的二人台（重点采访：赵宽仁、李明辉；执笔：赵宽仁）。

20世纪50年代以来，中国学术界从苏联等东欧国家吸收借鉴的社会主义现实主义文艺创作观念在强行本土化的过程中形成了一套系列行为，采风就是系列行为中的一环。与“音乐创作”为采风目的播及全国文艺界的巨大数量相比，为“学术研究”从事的田野采风，无论在考察对象上还是在从业人员上，数量上都少而又少。河曲民歌采访与以往采访的最大区别，就是旨在学术目的的探讨。因为角度不同，采访者在记录方式、选择课题方面都有了非同以往的取向。所谓“研究型”田野考察，就是要在记录民歌曲谱的同时，详细记录与其相关的生活背景资料，提供认识该文化事项何以如此的历史原因和现实依据，了解“走西口”曲调的同时，同步

感受当地人听觉经验背后的音乐本体构成规律。在音乐学家眼中，口口相传的“山曲”与其说是当地人通过它表达感情的艺术行为，不如说是伴随当地人讨生活的途径所选择的宣泄方式，因此，音乐学家所做的也与其说是记录艺术行为，还不如说是记录当地人的生活态度。既要写下对歌曲旋律的分析、歌词结构的分析，也要记录产生其艺术特征的生活环境，金湘甚至还写了相当超前的、从社会性别角度对妇女生活的分析。山曲歌词具有独特的叠字结构，让人体会到与习惯的清代以来城市小调的构词经验完全不同的排列方式，仍然保留着《诗经》时代的古老组词法，使音乐学家调整以往对待民歌即兴性的观念。

感受唱词，而不是从典籍歌谣中隔靴搔痒地了解文化，是音乐学家田野考察的目的。亲身感受与实地品味，是什么介质都无法取代的。文化体验如同爱情体验一样，人们可以阅读欣赏关于爱情的诗歌、小说、戏曲、电影，但任何东西都不能替代爱情本身，那是非要自己体验、全情投入、刻骨铭心的行为，非如此就不能知道什么是爱情的力量。记录者从自己记录的歌词中真正品尝了底层农民的爱与恨。

对民歌的区域性采录，河曲民歌考察组树立了一个范例。当作曲界的同行们在采访之后忙于把民间歌曲的旋律掐头去尾、改编加工的时候，中国音乐研究所的学者保持了学术行业的冷静，原原本本把积累了不知多少世纪的旋律记录下来，几乎是毫无功利地记录下可以给人带来功利的旋律，记录下以前没人想到过记录的旋律。他们没有获得荣耀，而改编民歌者却获得了音乐史上甚至政治史上彪炳史册的殊荣。但是，学术记录反映出50年前国家精英担负社会责任的理性。

（二）《湖南音乐普查报告》

1956年春季，春寒中瑟瑟的湖南，像平常一样上演着一年一度的湿冷，那个曾经作为升起精神太阳的地区并没有真得让家乡的乡亲温暖起来，迈着缓慢脚步种地的人，在日复一日的寻常景象中重复着年复一年的劳作，也年复一年地重复唱着古老的歌谣，就是在这个似乎没有任何新鲜音调产生的日子中，一支队伍悄然走遍了44个县，他们记录下来的东西不

但让日后的湖南人大吃一惊，也让湖南之外的人眼前一亮。

1956年4月25日－7月7日，中国音乐研究所的14位学者与湖南省音乐工作者等组成“湖南民间音乐普查小组”，对一个省区内民间音乐分布、流传及生存状态进行全面调查。普查活动历时两月余。小组共18人，杨荫浏、曹安和为正副队长，李一鸣、简其华、王世襄、徐伯阳、毛继增、文彦、王苓君、李郁文等14人，湖南省文化局怡民、赵洪涛等4位音乐家，对全省长沙、湘潭、邵阳、衡阳、城步、醴陵、叙蒲、常德、岳阳、益阳、桑植、吉首、新晃、凤凰、大庸、安江、浏阳等地44个县作了普查。考察期间，共收集到不同音乐类别207种、1423项，曲调、歌词905首；录音1001个节目，42小时；照片207张；收集乐器、图书80种，317册；收集乐器、音乐文物18件。那批包括1001个节目的40多盘磁带，几乎可以作为展示湖南民间音乐全部活态面貌的音响宝库。

采访内容几乎包罗了湖南省流传的所有音乐品种，被全书分为七个部分：歌曲、风俗音乐、歌舞音乐、说唱音乐、戏剧音乐、器乐、附录一：宗教音乐。1960年，音乐出版社出版了《湖南音乐普查报告》。

这本书没有经历那个年代必须经历的由许许多多行政部门把关监测、通过门槛的周转时间，几乎从一脱稿，就被送进了印刷厂。领导者的信任以及这一领域的无风险度，使普查者抛开膀子大干了一场。《湖南音乐普查报告》的内容质量保证不会成为只有短暂生命期的出版物，但书本的物质质量则是短暂的，因为纸张和油墨太差了。这本出版于1960年的书几乎是20世纪中国音乐出版行业中品相最差的书，纸张粗糙到惨不忍睹的程度，可以被认为是经济困难时期综合国力的缩影。当然，普查者的精神则以事件方式流传至今。

这是一次改变中国音乐学界采访方向的行动，1956年4月－7月，14名学者组成的采访团，受文化部资助，成为最早全面介入一个省区民间音乐的采访力量。将近三个月的时间里，他们的身影遍布湖南省最重要的民间音乐品种发生地的第一现场，密切接触了各种信息，在转换的音乐语境中，接受了作为一个一个群体的老百姓表达文化的方式。面对话筒的是比

自己相貌看起来老得多的同龄人，他们无疑处处感到意外，意外在每天的采访中几乎都在发生。记不清多少位被采访者对北京学者的到来感到惊讶，情不自禁地说："你们能到这里来，真是太好了。"渴望国家研究机构采访的农民，虽然不知道什么叫"采访"，却感到了新政权对自己文化的关注。尽管活动带点组织安排，免不了当地文化干部的支持合作与指挥，但采录的东西，还是自然感情的流露，没有造作，没有造假，没有为了配合政府的改编歌词，朴实的旋律和歌词，都以原本方式呈现出来。

（三）记录祭孔仪式

遗憾的是，杨荫浏在普查中唯一从事的并作为成果的"仪式音乐"没有收进正式出版的《湖南音乐普查报告》，仅仅作为"附录二"，目录中小心翼翼地列在书末。1958年的社会背景，只要涉及宗教，出版就会艰难曲折，甚至遭到毁灭。因此资料只能以"内部参考"为名油印。看着手刻蜡版油印出来，人们到底还是在杨荫浏脸上是看到了些许满意。当然，无法正式出版，他脸上的失望即使远远隔着时代也能看得清清楚楚。最深情的宗教音乐研究者，只能结束心灵的远征，他还得安慰自己的搭档，制止自己的学生。没有人对杨荫浏的记录多说过一句肯定性的话，更不用说夸奖的话，大概唯一的安慰来自曹安和。此刻，只有她的私下评价，才能给辛辛苦苦的杨荫浏带来一丝安慰。

无论如何，仪式音乐还是作为"内部资料"幸运地刻写油印、装订成册。杨荫浏舍不得它们！他心里明白，人的历史太短暂了，认识太肤浅了，过上一些年头，肯定有人把其当作珍宝。幸好，这段时间不长，当他还不允许自己的学生田青研究宗教音乐时，思想解放的大潮已经涌动而来了。他刚刚离开这个有点畏惧的世界，人们已经开始频频引用这些资料了。他记录的资料形成一个新的领域——宗教音乐研究。这是他最得意的地方呢！

杨荫浏的《孔庙丁祭音乐的初步研究》，是那个年代唯一一篇讨论祭孔仪式的学术论文。就在许多人徘徊在宗教仪式音乐是否纯正的无聊争论时，杨荫浏悄然把视角对准了这一领域，以调查报告与学术探讨兼而备之

的写法，记录了一段历史实情，成为仪式音乐研究的范本。全文以湖南浏阳祭孔仪式音乐为对象，对历史沿革、乐器使用、乐队成员、乐谱乐曲等详尽描述，随后对宫廷颁布的乐谱、宫廷乐工改唱的乐谱和浏阳邱之稑所传之谱作了比较。音乐不是政治，研究音乐的人总能沾点艺术与技术优势，把沉重的话题连带的危险系数化解到最低限度。最后，作者以谨慎口吻谈及“对孔庙音乐的初步估价”。他言不由衷地批评了对祭孔音乐估价太高者，一方面肯定出于继承民族音乐传统而赞誉祭孔音乐的真诚，同时又告诫对祭孔音乐不要有神秘感。虽然表面上说，这是脱离民间传统而无生气的音乐，但在行动上却另行一套，湖南音乐普查期间，别人都在从事民间音乐的考察，他悄悄地脱离队伍，专注于宗教仪式采访，说是为了对业已消失的宫廷音乐保留一个实例，以供历史学参考。他不得不表明政治态度：收集祭孔仪式音乐，是从积极方面看，从消极方面而言，则是多掌握一点宫廷音乐方面的资料，供大家批评用。这是特定岁月的特定口气和办事方式。

（四）批判中的肯定

那是一个一不留心在公开场合吹错了调子就会像触犯法律一样招致行政处罚的时代，所以，今人大概都会理解千辛万苦的记录者采用那么平淡的语气一口气说出来的批判宗教仪式的言不由衷的话，包含了多少处心积虑的弦外之音。从学术研究角度讲，杨荫浏当年不得不表态式的批判可以全然不作数。

> 我国的宗教音乐，常同时起着对宗教内部和对宗教外部的双重作用。对内，是直接为宗教生活服务；对外，是吸引人民群众去迷信宗教，间接为宗教服务。对内的宗教音乐，其宗教性非常深厚，其影响所及，基本上仅限于寺院中专业宗教家们的范围以内；对外的宗教音乐，其曲调和歌词，和一般民间流行的音乐相同，但在表达上则有时减弱了民间生活气息而多少带有沉静、平凡的情调，在人民群众中间影响极大。（杨荫浏《如何对待我国的宗教音乐》）

杨荫浏批判宗教音乐之言的另一层意思是，祭祀历史虽然会终结，但终结方式肯定不是喀嚓一声。不是喀嚓一声，所以有记录必要。出于今人可以理解的社会背景，低调结论，并不自相矛盾。作者不得不保持批判口吻，以免贻人口舌。

三十年河东，三十年河西。两个标为"附录"当时已经处于敏感地带的"宗教音乐""仪式音乐"油印本，是今天看来最具学术价值的部分。改革开放后，失去主心骨的山东曲阜人准备再次从祭孔仪式中找回自信，在中国大陆唯一能够找到的具有实践意义的参考资料，就是杨荫浏记录的湖南浏阳祭孔"仪式音乐"。中国几乎所有地区都曾存在的仪式却没有留下任何实践记录，刊印在府县州志中的文字和绘图与这份记录的真实性无法相比。记录历史的意义似乎此时此刻才显示出来。20世纪初还是城镇无须多言的常识，已经成为谁也说不清的故事了。这份实实在在的记录被重新翻出，让人感到的与其说是对记录者目光的钦佩，不如说是忘记历史却让历史报复的冷幽默。

经历过"文革"，信仰体系遭遇空前危机之时，人们又想起了温文尔雅的孔子，想起了维系中国人两千多年的中正平和的儒家思想。思想是内心体会，仪式是外在表现。自然，人们也会想起别有一番体验的缓慢的祭孔仪式，想起了唯一记录了仪式的杨荫浏。

今天，祭孔仪式的重新恢复和重新评价，从另一角度反证了杨荫浏学术意识的超前。2001年，联合国教科文组织公布的第一批"人类口头与非物质遗产代表作"，韩国的祭孔仪式列入其中；2003年第二批"代表作"公布，越南的"雅乐"列入其中。我在联合国教科文组织向越南官员和学者讲述中国学者的记录时，所有人都惊讶地把眼睛睁圆了，赶紧打开笔记本记下来并希望日后回国发布。联合国的倡导虽然晚了将近50年，但终于还是"言归正传"了，从这个意义上说，杨荫浏对宗教音乐复兴的预言也许不是说错了，而是说早了50年。当然，人们可以认为湖南的祭祀只是旧时制度回光返照的最后一现，不会继续。可谁想得到，祭祀没有在中国大陆继续，却在韩国继续，在越南继续，在日本继续，遗憾的是，外乡的继

续，无论是乐器编制还是舞队表演，总让人有种不是“中国的孔子”之感，虽然动作礼数依样葫芦画瓢，隔着本土实践和外国语韵，内涵自然薄了一层。然而，时至今日，中国人不得不绕个大弯子，在外乡人那里认识自己的祖宗，好在，我们有杨荫浏的记录，心里才没有那么没底。

（五）“普查”概念

凡有领军守城之责者，考虑问题的角度必然大不一样。今天，所有从事区域文化事项考察的人都会疑问：杨荫浏为什么会想到“普查”？这是从来没人实践而且需要花费大气力的团队行动。没人敢单枪匹马从事一个地区的普查，只有国家研究机构敢于调动十几个专家到某地进行规模普查。古代收集十五国风的文人，不过是把身边的民歌记录下来，与民歌同样有风俗意义的人生礼仪、巫术傩仪，视而不见。没人想到把反映一个地区所有民俗中的艺术全部记录在案的庞大计划。究竟是什么启示杨荫浏想到了“普查”，他与谁讨论过这一行动？

杨荫浏是知道自己使命和天赋的人，甚至对于自己的天赋有着特别估价。他天赋中敢于干一番大事业的勇气爆发了，意欲开创新局面的胸襟敞开了。那是一种来自使命的暗示，源自历史学家渴望踏遍一域方国的想象，社会条件的成熟促使了他的想象，并从政府支持中获得了敢于把想象付诸行动的力量。

他习惯于在每个新动作中显现一丝新观念，从一个乐种的调查到一片地区的调查，雄心越来越大，视野越来越开阔。“普查”概念提出与马上付诸实施的计划，终于在中国音乐学开始走向成熟的时候成为现实，一定程度上说明了学科的成熟。[①] 或者说，一个学科的成熟标志，就在于采取了颇具规模的行动。不但把学科研究对象从单一项目扩大到所有领域，而

---

① 《湖南音乐采访队的普遍调查工作》一文中，杨荫浏对实地调查方法进行了“重点”和“普遍”的划分。“这显然不是一种仅仅为音乐创作服务的曲调收集，而更是一种第一手音乐研究资料的把握，其论述本身也是一种科研性的针对民族音乐实地调查本身理论及方法论的阐述，这一实地调查阐述实际上亦可看作是近代文化人类学、民族音乐学田野作业（Anthropological Field Work）理论及方法中‘微观调查’与‘宏观调查’理论在中国民族音乐实地调查中的推衍和方法论的提倡。”（伍国栋 2002：19）

且在实践中灵活地处理现实中的研究目标。普查告诉人们，中国音乐学进入到了一个新时代，除了定点采风以外还可能同时追求“普查”。考察组事先拟订了周详计划，强调了从事考察者应遵循的学术规范。“考察报告”也以实录为宗旨，原原本本记录了未加改编的歌词曲谱。虽然杨荫浏谦虚地强调普查的目的之一是“取得工作经验”，但参与者确实分享了在一个地区竭泽而渔的满足。

有个话题耐人寻味：第一次普查地点何以选择湖南？选择是否潜藏了那个时代无须言明的背景导向。无须说，新中国第一代领导集体的大部分成员出自湖南，与此相应，中国音乐界两位最杰出的领导人也出自湖南，这是否是第一次普查落足湖南的宿命式取向？学术研究对象常与政治关联，有时是隐性的，有时是显性的。走出了大批最高国家领导人的湖南省似乎也没有忘记对音乐界的贡献，走出了领导着全国音乐界的吕骥和领导着南方音乐界的贺绿汀。具有嘲讽意味的是，搅得20世纪音乐界不太安静的流行歌曲鼻祖也出自湖南，把第一部儿童歌舞剧搬上舞台的黎锦晖也把流行歌曲的第一声咏叹留给了现代史。与黎锦晖引领的潮流完全相反，琴学领袖查阜西也出自湖南。似乎有点神秘，但湖南对20世纪的音乐界来讲的确举足轻重，如果再把《湖南音乐普查报告》放在书案上，湘沅之风似乎也吹到了与政治挨不上边、但潜含着政治影响的传统音乐研究领域。这片地方上演的传统与现代、巫术与革命的交响，确实让人回味。

上述背景真正具有意义的潜台词是什么？或者说选择此地从事普查的真正意义是什么？

不管那里存在什么性质的音乐，祭孔仪式音乐也好、民间宗教音乐也好、巫术音乐甚至封建迷信活动中的音乐也好，都可以在政治领导人生长环境的名誉下得到合理合法的记录，这种庇护比什么政府文件都更有效！有此背景，《湖南音乐普查报告》的编辑与出版，就会一路畅通。有没有人想过：杨荫浏是否就是因为这把红色保护伞才把中国音乐普查的第一步踏进了湖南地界？

其实，中国音乐研究所本可以有另一种选择：陕北。这点似乎应该特

别引起注意，杨荫浏没有选择陕北作为第一个普查对象。按理说，那里已经具备了采访基础，延安时期的革命音乐家已经在收集民间音乐。延安是文化地位上最突出的红区，政治上更加保险。但杨荫浏小心翼翼地避开了优越条件，偏偏选择了没有任何基础的地区。湖南的音乐文化当然是另一种选择，在中国革命史中的地位仅次于延安。最能反映人的性格的是，他是个具有挑战性的人物，不愿意重复别人已经做过或者做过夹生饭的事，总是提出敢为天下先的任务。今天看来，这个选择使他的生命史更加辉煌。

翻开《湖南音乐普查报告》，即使开篇的说明文字采用了一点政治术语，但从内容上看，其实全书根本没有在民间音乐中增加任何政治因素，那不过是些符号化的装点门面的应酬话。普查者没有真的拿封建迷信的观念挡住前行的步伐，实际上做了大量远离那时的政治话语中心的事，记录20世纪50年代乡村社会下层百姓的真实面貌。他们唱的歌，他们做的法事，这类风俗因为之后的政治禁锢而不再显于记录，也正是因为之后的中断，才显示出异常珍贵的价值。

20多年后，“中国民间音乐集成”的编辑工作效仿了湖南普查的做法，把范围扩大到全国。当人们把全国的民间音乐纳入视野，把全国的民间音乐尽收眼底，才能对走出普查第一步的学者投以崇敬的目光，领悟到第一个带头走向湖南的长者的脚力。这支穿越湖南的队伍录制下来的音响与刊印的乐谱，怎么评价都不为过。20世纪结束时，人们才在翻阅600页发黄的书页时认识到普查的历史意义。

在国家范围内进行大面积音乐普查，从每个省到每个地区、从每个地区到每个县、从每个县到每个村庄，从上至下，几乎囊括了所有音乐品种。人们是否思考过：为什么普查没有发生在其他国家，甚至那些经济富强、基金会林立的国家，却偏偏产生在综合国力尚不强大、文化经费捉襟见肘、顾了东顾不了西、甚至因为贫弱而使普查工作勉强上马的中国？音乐普查出现在中国绝非偶然，若是偶然，就不会持续那么长久，若是偶然，就不会牵动全中国音乐家的心。就这一点而讲，国人甚至还不如英国

学者认识得那么清楚（参见钟思第《字里行间读集成》)。我们有没有智慧总结自己的经验和财富？如果说音乐学界拥有记忆和讲述故事来龙去脉的能力，那么就需给后人提供思考的依托和见证。依托和见证，就是这本书！这是中国音乐研究所贡献给音乐界的厚赠。湖南是块实验田，积累的经验，为音乐界的首脑和政府决策提供了依据。从此层面上说，《湖南音乐普查报告》的意义就是历史性了，可以说，从这本当时最厚的出版物中飘扬出来的旋律，就是连篇累牍、卷轶浩大的《集成》的前奏曲。

对于参与者来说，《集成》是场群贤毕至、甘苦与共的梦；对于现代人来说，《集成》是排列壮观、阵容骇人的书；对于未来人来说，《集成》大概就是个谜了。我们得告诉后人，进行普查，编辑《集成》，这些主意是怎么来的。看不见摸不着的主意，人们无从知晓，《湖南音乐普查报告》可是最具识别性的文本，让人看得见那条源自浏阳河薄雾中的思绪，被怎样一步步放大，由小到大、由细变宏的文化长城，从哪里开始奠基。如此检讨，先行者所有的工作就不能说没有意义了。

（六）其它个案

我们无法把一次次采访一一叙述，相关的采访还有许多，现在把《中国音乐研究所建所四十周年》一书的采访项目罗列如下：

1953 年：张鲁、李佺民二人去河南开封、洛阳采访河南曲子。

1956 年春：赵宽仁赴贵州省赫章、威宁、普定、望漠、镇远、剑河、从江、榕江等采访侗族音乐及侗戏。

1958 年 11 月：赵宽仁赴云南双江县，采访白族大本曲南腔著名艺人杨汉。

1958 年：何芸、苏琴等人赴山西昔阳县里安阳沟调查当地群众音乐活动，集体编写了《群众音乐生活》一书（因故未发行）。

1961 年 10 月：李佺民受文化部副部长林默涵之托，赴福建作民间音乐采录，并与王耀华组成采录小组，先后到各地采访了“福州十番”、“畲族双音”、“泉州笼吹”、“泉州十音”、“彰州十全腔”、“锦歌”、“歌仔戏”、“闽西十番”（连城、上杭、龙岩）、莆田“莆仙戏”，至 1962 年 1

月，采风活动结束。

1963年：章鸣、王迪采访“扬州清曲”。

吴钊到山东采访，撰写调查报告《蒲松龄和俚曲》。

1977年6—8月：简其华、肖兴华、张式敏、张佩吉与陕西音乐家刘均平、杨璀、冯亚兰赴陕北采集陕北民歌。所到之地有绥德、米脂、葭县、榆林、横山、靖边、安边、定边等。后由音乐出版社出版《陕北革命民歌选》。这些资料大部分都是油印，他们居然打制了没有互联网的时代通过刻印传遍全国的乐谱。

（七）民族地区的采访

如果说对于汉族音乐杨荫浏更感兴趣的话，那么对于其他人来说，打动的可能是少数民族的曲调了。1957年5月25日—7月25日：何芸、简其华、张淑珍三人赴贵州黔东南苗族、侗族自治州苗族居住区的台江、施洞、覃高、孝第、黄坪、丹寨采录苗族民歌和芦笙。同行者有中央民族歌舞团的余舍文。这次采访内容编为《苗族民歌》、《苗族芦笙》二书，由音乐出版社出版（1959）。

1958年8月—1959年5月：简其华参加“全国少数民族社会历史调查”新疆组，先后到乌鲁木齐、伊犁、塔城、阿勒泰等地采访民间音乐。后完成《维吾尔族文华艺术调查》、《哈萨克族民间艺术调查》、《锡伯族的音乐》、《塔吉克族的音乐》等（见《1958年少数民族文艺调查资料汇编》1962年文化部内部铅印）。

1958年8月—1959年：毛继增随西藏社会历史调查小组一行数人进藏作民间音乐采集，采访了藏族民间歌舞“堆榭”和古典歌舞“囊玛”，后由音乐出版社出版了《西藏民间歌舞——堆榭》（1959）、《西藏古典歌舞——囊玛》（1960）。

1962年2月—4月：作曲家郑律成从云南采风归来，向李元庆介绍云南民族音乐的丰富蕴藏。派简其华、毛继增二人前往调查。前期在昆明、德宏、盈江等地区白族、傣族、彝族、哈尼族、傈僳族、阿昌族采访。后简其华返京，撰写了《云南民间音乐采访记录》。毛继续到丽江纳西族地

区作“白沙细乐”采录，完成了《白沙细乐调查报告》。

1962年9月—1963年3月：简其华、毛继增赴新疆采访伊犁、哈密两地的“木卡姆”、维吾尔族流传于伊犁的“民歌套曲”“鼓吹乐”（唢呐与纳格拉鼓）、哈萨克民歌、冬不拉等。后出版了《北疆木卡姆》、《哈萨克民歌》、《新疆伊犁维吾尔民歌》、《新疆维吾尔歌舞〈赛乃姆〉》、《新疆伊犁鼓吹乐》。

如果说《哈萨克族民间艺术调查》、《锡伯族的音乐》、《塔吉克族的音乐》还是坐在城市里对民间音乐采访，尚没有离开城市，是对已知文化的采访，那么《苗族民歌》、《苗族芦笙》、《西藏民间歌舞——堆榭》、《西藏古典歌舞——囊玛》则是真正走向少数民族音乐研究的第一步，而且在规模上一步一步地不断扩大着考察的范围和领域。那些记录都是难以再生的历史财富，为后人的进一步研究提供了一条条线索，提供了一条条思路。

余语：采风制度与田野考察异同辩

经历过毁灭性的劫难，人们才能从特定历史背景中看待和评价杨荫浏记录传统音乐的历史功绩，前代音乐学家走遍中国大部分地区的伟绩更由于“浩劫”显示出异常的分量。哪里有民间音乐，哪里有民间艺人，哪里有民间艺术组织，哪里就会出现杨荫浏和同事们举着录音话筒的身影。或许音乐学的采访史离得太近，时距太有限，无法鸟瞰式地回望一段完整历史，反思一个完整事件，但十年浩劫反倒让今人及早地看到了中国音乐研究所在田野考察中所作所为的价值。

观风问俗，古已有之，但严格讲起来，“田野考察”并非传统意义上的学科，虽然早在先秦就有采风制度的系统记录。旧式采风以经典模式为依据，简单地讲，落实到音乐领域，就是只记歌词忽略乐谱，著录模式与现代意义上的、尤其是民族音乐学开创的学科构架不可同日而语。新的学科命名、学科内涵与古代的相似称谓之间的差异在所难免。很难确定今人

采用“田野考察”这个翻译术语时究竟附会了多少古有含义，或者只是因为翻译成中文时使用了“田野考察”这个词，加剧了与带点浪漫色彩的“采风”一词相互混淆、视为一体的误解。采风是中国人记录历史的古老经验，但从未像现在对音乐学来讲如此具有意义，因为，它具备了对于学科至关重要的新设备——录音机和记谱法。两种手段使音乐学的采风发生了革命性变化。条件改变后，需要改变的便是观念了。幸好，在变化的节点上，出现了杨荫浏和同事们。

参与观察（participant observation），亲身接触文化持有人及其音乐观念，记录音乐及其相关语境（musical context）的所有信息，在生发环境中寻觅此方水土与此方人文的文化互动关系，建立一套大体相似却各不相同的表述形式，总结当地人诗意栖居的智慧，这一系列的表述方式成为20世纪民族音乐学和音乐文化人类学“田野民俗志”的基本内容。继“田野民俗志”之后，“底层叙述”也成为学者接受和认可的记录范式。研究范围已经不再停留在音乐本体上，学者必须在收集音乐本身的基础上从事大量相关文化背景的考察，观察音乐现象之所以发生的地理环境、方言语音、生活习俗。这些必须在实际发生地亲身感受的过程，就是现代田野考察与古代采风制度的最大不同。

以“采风”这个与每位音乐家都有切身关系也都有权回应的议题来说，音乐学家与作曲家的思考往往不同。一段时期，作曲家面对乡村社会，考虑的首先是如何收集记谱、改造乡村文化，甚至是如何为享受传统文化的乡民提供新时代的旋律、歌词、音响等。音乐学家则考虑着相反的问题，希望采取方法保持传统，不让传统文化被作曲家的创新取而代之。

两种音乐家并非如一般人想象的可以相互欣赏与和平共处，之间有很大差异甚至抵触。当然，差异包括了各自行当在训练过程中形成的思维方式和专业角度。值得关注的是，比较两者对同一对象的思考方式和采取动作，是否可以加深学科独立性的理解？20世纪50年代以来，音乐学从事的新型田野考察大大超过了采风制度“以观民俗”的意义，但学习民间并努力汲取曲调从事创作的思想强烈干扰过采访者的记录方式，如不太注意

记录背景或记录不甚详尽的做法，许多录音没有配套的足够分量的文字说明的做法。可见为创作而采风的观念对整个学术界特别是音乐学界造成的影响。

不应回避采访史暗含了过多政治化的做法，也不能说田野考察与政治干扰无关。事实上，从名词诞生之初一直延伸到当代学科的实践，都无法脱离这重关系。记录内容敏感的问题一直与田野考察密切相关，以什么态度观察风俗，观察什么样的风俗，对于采访者取舍的态度来说至关重要。相当长一段时期里，采风确实被看作是观察风俗维护国家安全的手段，所以研究民间文化时，研究政治风俗时，什么样的方法是最好的方法，什么记录方式是最好的角度，自然成为评价考察的标准。但是，切不可夸大政治影响在音乐学田野考察中的程度，正是由于技术含量，大大降低了时代话语的影响，这是学科幸事。上述考察个案的记录中，可以明显感受到文字和乐谱的内容与被记录时间上同时发生的政治话题的隔阂，从此意义上讲，乐谱就是一条让音乐家暂时与政治隔离的绵里藏针的屏障。

一个学科群中的几乎所有学者，以大量精力投入到基于学科研究对象的特殊性不能仅仅依靠历史文献而必须从事的田野采访中，这是中国音乐学起步时奠定的一块最踏实的基石。夯下基石的就是中国音乐研究所的第一代领导者杨荫浏。学科定位继而引发了相关政治话语中学习、收集、整理民间文化一轮接一轮的阐释，所以不断涌现出大量音乐家把热情和精力投入实地考察的项目。虽然20世纪中期音乐家对采风的普遍兴趣主要来自以创作为目的的指导思想，但中国音乐研究所却从一开始就开创了另一个完全不同的方向，这就是伍国栋总结的与“创作型”采访不同的“研究型”采访，虽然采风者到达了同一地点，但拎回的成果截然不同。当然，两个方向同样体现出颠覆古代精英阶层建构的价值取向的努力。如此多国家级专业机构中的知识分子包括核心领导层的知识分子，怀着朝圣态度走向民间，真心真意地收集民间文化并在观念上接受民间文化，把其基因吸收到创作和论述中，这确实是20世纪知识分子重新认识民间文化的开始，

也确实是一段值得记录下来并做认真思考的历史。

杨荫浏是20世纪最伟大的思想家之一，使整个中国音乐史和传统音乐研究的方向改弦更张，显现出重大转折，可以说，几乎每个从事音乐研究的人的身上都会多多少少地看到他的影子，当代音乐的历史无法忽略这样的人物。从杨荫浏采访生涯中的片断中，可以看到他怎样为自己构筑的音乐史大厦积累鲜活材料的过程。他跟踪民间音乐发展的脉络，真实地记录了古代延续至今的民间艺术，为沉闷的历史吹进了清新的风。

那股清新的风是从田野上吹来的……

参考文献

杨荫浏、曹安和

1952：《定县子位村管乐曲集》，上海：万叶书店。

杨荫浏等

1953：《智化寺京音乐》（一）1953年1月1－4日，中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号（油印本）。杨荫浏、简其华、王迪：《智化寺京音乐》（二）1953年2月9－14日，中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第五号（油印本）。《智化寺京音乐》（三）1953年3月3－4日，中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号（油印本）。

中央音乐学院民族音乐研究所

1956：《河曲民歌采访专集》，北京：音乐出版社。

杨荫浏、曹安和

1957：《苏南吹打曲》，北京：音乐出版社。

中国音乐研究所编

1960：《湖南音乐普查报告》，北京：音乐出版社。

伍国栋

2002：《民族音乐学视野中的传统音乐》，《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》［C］，上海音乐出版社。

钟思第

2004：《字里行间读〈集成〉——评宏伟卷册〈中国民族民间音乐集成〉》，吴凡译，《中国音乐学》第3期。

萧 梅

2004:《学术重镇——音乐研究所在20世纪中国民族音乐学实地考察中的作为》,《中国音乐学》第4期。

原载《星海音乐学院学报》2007年第4期;
转载《第二届中国非物质文化遗产保护·苏州论坛论文集》,
浙江人民出版社,2009年

怀满铿锵

——中国乐器收藏与李元庆的学科意识

提　要：历朝历代都把钟磬乐悬，琴瑟笙竽，“填乎绮室，列乎深堂”，但真正现代意义上的国家乐器陈列室、收藏库以及保存、整理、研究民族乐器的意识，却姗姗来迟，发端甚晚。20世纪50年代，中国的音乐建设事业翻开了乐器学上的新篇章。这得益于专业音乐研究机构的建立，也得益于它的卓越领导人。中国历史上第一个乐器陈列室几乎伴随着中国音乐研究所的成立同时建立的，音乐家梦寐以求的事，终于从开始那几样不多的乐器上弹出了第一声鸣响。

关键词：李元庆；杨荫浏；乐器收藏；乐器学

中国乐器在中国遍地都是。谁没见过二胡？谁没见过琵琶？谁没见过古筝？这类东西，司空见惯，俯拾即是。绝对没人动过把它们汇聚一堂、收集一室、组合展示、以其规模让人领略只有在其组合中才能领略的乐器文化的念头。所有人都见过二胡、琵琶、古筝，但谁见过从南方侗族的牛腿琴到北方蒙古的马头琴、从中原的坠琴到边陲的四胡构成的至少不下于数十种形态各异、弦数不等的拉弦乐器的全部系列？谁见过从古代的火不思到今天的冬不拉、从汉族的月琴到维吾尔族的弹布尔、一直到根本叫不出名字来的各种少数民族竖弹乐器的系列？谁见过从汉族的琴筝、朝鲜族的伽倻琴、京族的独弦琴构成的横弹乐器系列的全部品种？更何况那些长长短短、高高低低、大大小小、方方圆圆、粗粗细细、恐怕属于世界上最大乐器种群——“鼓”的家族，以及在音响上与之成龙配套、样式上绝不

少于领奏者系列的铙钹锣镲。长可逾丈、短不及尺、高可没头、小不盈拳的打击乐器的不同支系，谁能把名字全部叫得出来？谁能夸下海口说见过这个庞大家族中的所有成员？恐怕没人敢说这种大话！在现代交通条件允许或不允许的前前后后，任何人都不可能走遍天涯海角、见过所有乐器。只有当代，只有现代交通工具提供了到达任何穷乡僻壤的方便条件，只有中央政府强大到足以征调所有器物的行政能力，才可能让希望了解家乡到底有多少种乐器的音乐学家，把分散在辽阔版图上的乐器汇聚一堂，形成祖孙数代、亲缘数围、百世同堂、百家争鸣的局面。中国音乐家梦寐以求的蓝图，只有到1949年后才有实现的条件。

然而，有了客观条件，还需要有一股吹活学术理念的东风。改变，有时只要一个念头，这个念头，来自李元庆和杨荫浏。

第一节　开疆者的胸襟与创意

（一）来自异国的启示

现代意义上的乐器博物馆意识来自欧洲。伴随着殖民地的开拓，西方音乐家收集世界乐器的行动逐渐从偶然行为变为自觉意识。对音乐感兴趣和不感兴趣的人，足迹所至，几乎都把音乐作为了解世界各民族文化的渠道，希望通过外显的表演形式了解一方百姓内在的心理模式，无论是为了更多的经济利益还是为了长期的统治便利，不管野心勃勃的行为中包含了多少强盗逻辑，这些行为还是客观上为音乐学界了解不同文化圈中不同类型的表达方式积累了实物资料。当音乐学家把世界各地的乐器摆放在一起时，确实获得了一种从来没有过的文化眼界。形态各异的乐器，让获得了新眼界的音乐家了解到人类在表达感情方式上是多么接近，又多么不同；多么相似，又多么相异。一方面，构成世界乐器家族的形态只有几种类型：横弹、竖拨；横拉、竖推；横吹、竖品；旁敲、侧击，等等。另一方面，每种类型又各式各样。类型大体相同，细节千差万别。于是就出现了如何建立相关学科的问题。甚至在音乐学家开始从学术层面考虑乐器分类

体系之前，就不得不面对如何从博物馆学的角度解决怎样摆放的实际问题。于是，学术层面的相关研究就形成了音乐学一个颇具规模的分支——乐器学（Organology）。霍恩博斯特（Hornbostel）、萨克斯（Curt Sachs）以及日本学者林谦三等的乐器学著作，风靡世界。但在1949年前，影响世界学术史的著作在中国尚无介绍。当然，现代乐器学的研究领域，中国人绝非毫无建树。现代史上第一个在德国莱比锡大学获得最高学位的萧友梅的博士论文就是《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。这篇早该被中国人知道的论文，直到1988年才由廖辅叔从德文翻译回来以作者的母语发表。

那么，对于尚未建立现代意义上的乐器库藏的中国音乐家来说，后人希望了解的当然是，收藏乐器的观念来自哪里？

1955年4月24日至12月23日，李元庆率领“中国民间音乐团”到捷克斯洛伐克参加“布拉格之春国际音乐节”，后访罗马尼亚，再到波兰华沙参加“第五届世界青年与学生和平友谊联欢节”（8天），旋至阿尔巴尼亚、保加利亚、苏联、蒙古等国访问。1959年，李元庆再率“中国青年音乐家代表团”赴英国演出。1962年到莫斯科出任第二届“柴可夫斯基国际音乐比赛”大提琴组评委。持续日久的旅欧演出日程中，已经开始着手建立乐器陈列的李元庆是否参观过乐器博物馆，我们不得而知，但即使这位演奏大提琴出身的音乐家在异国的感受没有被记载下来，也不可能不刺激他的内心。[①] 这是一个肩负着建立中国第一个专业研究机构的使命而且意识到肩负使命重大意义的领导者，对异国乐器的感受绝不会仅仅停留在视觉冲击层面上。我们或许无法描绘李元庆在“布拉格之春”、“世界青年联欢节”、“柴可夫斯基国际音乐比赛”以及各种“音乐节”中观察世界乐器时的感想，但可以肯定的是，他一定知道建立乐器博物馆已经成为一

---

① 据周昌璧回忆：“我深切记得元庆同志在1964年恢复陈列室的过程中，曾悄悄地对我说过一句语重心长的话（大意）：‘在国外的博物馆百年都不会迁移，展品只往里增加，而不是拆除……’（元庆同志在1955年1959年1962年曾多次出国参观访问）他的话虽然没有说完……所以元庆同志的这种心情，我是十分理解的、也是相通的，但是客观形势不是我们所能掌握的啊！”根据李元庆的口气，他应该了解国外博物馆的情况。

个国家展示自己音乐文化的一套国际性惯例，也一定想象的到有一天踱步在北京一座同样功能的建筑中让国际友人产生同样感受的效果。无须说，出访一定给翻译介绍过英国理论家普劳特（Ebenezer Prout）《乐器法》、写过系列介绍西方乐器短文、因而熟悉并且热爱民族乐器的领导人以强烈印象。

无独有偶，1957 年 7 月下旬，杨荫浏去苏联莫斯科出席第六届“世界青年联欢节”，担任艺术竞赛民族器乐评委，期间的活动项目，包括参观乐器博物馆。作为正在组建中国第一个研究机构的领导者和职业音乐家，一组组按照某种学术理念摆放陈列的乐器，一定深深打动了第一次踏上异国领土的杨荫浏。不同于李元庆的是，杨荫浏在《列宁格勒“国家戏剧与音乐研究所”“民族器乐陈列馆”参观笔记》（油印本）一文中，记录下自己的感受和陈列乐器的原则，并自然联想到完善中国乐器陈列室的具体步骤。

如今，中国人对于出国出境早已经没有李元庆、杨荫浏时代那种震撼心扉的冲击力。20 世纪五六十年代，出国是件大事。那与其说是人们渴望的人生经历，不如说是人们渴望的政治待遇，尤其是到当时中国音乐家最崇敬的欧洲和最崇拜的“苏联”。这不能不说是影响李元庆、杨荫浏建所思想的重要事件。到国外参观，不但是对一个人学术成就的肯定，对一个人社会贡献的尊重，还是组织信任、社会地位突显的表现形式之一，更重要的是，对于一个学者和一个单位的领导人来说，这是开拓视野、吸纳新知、完善自我的最好机会。这种待遇，当然引起两位创建者的无上荣誉感，自然也是令他们感激新社会的情结之一。把 1949 年前未能实现的理想付诸实施，成为他们在诸如此类的机会中不断昂扬精神的人生动力。

在当时中国大多数知识分子的眼中，苏联以及东欧社会主义国家是一个在宣传中已经被界定为完美无瑕、几近天堂的国度，不论开始是自愿还是被迫读过列宁和高尔基的书并最终为这些著作折服的年轻人，自觉地把其思想与民族求解放的道路联系起来，他们渴望寻访心中的圣土，所有听着格林卡、鲍罗丁、穆索尔斯基、里姆斯基－科萨科夫、柴可夫斯基等被

称为“强力集团”和“俄罗斯民族乐派”的音乐成长起来的音乐家，更是要去寻访心中的圣殿。正如那个时代的人回忆的那样：每一个踏上苏联国土的人几乎都不是为了发现什么而是为了验证什么。他们要验证格林卡的幻想曲《卡玛林斯卡雅》中旋律是否真的来自伏尔加河上飘荡的民歌？验证柴科夫斯基《如歌的行板》的忧郁曲调是否真的出自白桦树森林？民族乐派风格与民族解放背景的必然联系，使俄罗斯艺术成为一种驱动历史发展方向、具有时代感召力的庄严背景，由意识形态领域延伸到文学艺术领域，进而波及到整个音乐领域，成为一个时代的风标。无须说，“以俄为师”成为中国新音乐精神的重要因素之一。

模仿苏联乐器博物馆的规制，不但满足了中国新音乐工作者希望把未来发展方向建立在自己民族文化基础上的大目标，也满足了新音乐工作者对于乐器收藏前景的快乐想象。李元庆、杨荫浏从国外获得的点滴印象，像水中溶化的墨汁一样发散开来，构成了设计中国音乐陈列室新蓝图的核心意念。正是站在这个起点上，中国音乐家憧憬乐器陈列的设想开始从梦想变为行动。乐器展览的设想当然不会一下子冒出来，研究所建立初期，这样的想法和做法，已经成为零碎的、偶然的，某些时候甚至是颇成规模的行动，既然以整理、收集传统音乐资料为目的，在20世纪不同时间、不同地点、不同人物的实践活动中断断续续冒出来的想法，就会在新体制的实施步骤中一次次得到强化，其间不断融进开拓者从各种渠道获取的启示。看到国外同行的业绩，仅仅靠李元庆、杨荫浏的职业敏感，就会意识到在北京建立一个新型乐器展览馆的现实意义，并逐渐在心目中拼起了一幅衔接着历史且充盈着时代精神的图景。杨荫浏于1950年为《苏联大百科全书》撰写了《中国的乐器》条目（后发表于《新音乐月刊》），是他集中编写传统乐器的文章，他当然知道为传统音乐积累资料的类目中建立视觉标识的重要意义。两位搭档清楚，弘扬民族音乐文化，与其采用文字介绍，不如采用实物展示。把国家意识的宏大志愿，具体化为一系列凝聚民族文化图像的行为，才是应该努力的目标。正如中国大部分知识分子都有按照自己意愿改造旧环境的冲动一样，李元庆、杨荫浏终于在建立乐器展览馆这个项目上，找到了利用传统文

化资源和弘扬传统文化风貌的坚实立足点。

时至今日，或许我们已经无从考察建立乐器展览馆的第一推动力到底来自何方的细节了。李元庆在异国他乡得到过哪位音乐家的点拨（他留下了许多与欧洲音乐家合影的照片）？谁推动了把乐器收藏列入刚刚组建的研究所的规划方案中？谁开始热衷于从欧洲或苏联、东欧同行中吸取养分以树立中国音乐家还不太关心的民族乐器收藏展览的计划？遗憾的是，这些中国现代乐器史上的重要启示未见详细记录。杨荫浏的著述至少显示出，设展思想与出国访问相互关联，这或许是难以置信的事，然而是可以相信的事。可以肯定，两位筹建者绝对是懂得世界潮流和民族特点的双栖人物，他们心有灵犀者的艺术活动，却另有所获，破天荒地将中国乐器收藏与国际乐器学的观念连接起来，把乐器收藏推进到学科建设的层面。

李元庆、杨荫浏的确是两位真正让中国现代音乐学灿烂起来的拓荒者。他们惊人的吸纳力和判断力，决定了新单位和新学科的努力方向。无论身处何地都能汲取营养的强健体魄，使他们找到了一块有待开发的广阔天地，一片大有可为的天地，一片许多人都走进过却没有发现脚下就是财富的天地。大规模系统收藏的意识，成为一种为中国音乐文化树立视觉标志的远大使命，这与其说是李元庆、杨荫浏作为音乐家的直觉，不如说是“文化自觉”的超前意识。

（二）李元庆的作用

后人常常假设，如果中国音乐研究所的主持者不是李元庆，而是那个时代常有的一位专搞政治、不懂业务也不热爱传统音乐的人，还会不会有杨荫浏那么多的著作，还会不会有那么多的乐器收藏，还会不会有那么多的音响资料和珍贵书谱，还会不会有让后人惊叹的一系列研究成果。没人敢做这样的假设，但恰恰因为有了能够写出《管子研究》那样高水平的学术论文却又为大局牺牲自己的领导人，才让中国音乐研究所呈现出骄人的面貌。[①]

---

① 李元庆1950年撰写的《管子研究》，“已显示比较完整的‘乐器志’、‘乐器学’学科特色及研究思路；在中国传统器乐价值论上，他坚持历史唯物主义价值观，使其所持音乐观念更具浓重的民族音乐本位文化的科研特色。”（伍国栋2002：15）为了事业，他未展所学，十分可惜。

假如仅仅瞩目李元庆的个人经历，可以说，与同时代大多数革命者的相似经历并无特别之处，无论是不多的学术著述还是几乎不多见的歌曲创作，都不足以引起后人关注，但在中国音乐研究的建设开拓领域，在中国音乐资料的收集整理领域，人们看到了一个非但有着引领时代风气而且在学科意识上如此超前的执篙人。作为领导人的地位和身份，他早已在当时的圈内圈外得到公认，但作为学科建设者的身份，人们只有在拉开了历史距离思考中国乐器收藏史的时候，才能意识到他当年的创意所具有的历史价值。他没有多少写作，没有多少作曲，富有创造意兴的生命力，被引导至另一出口，融化在一系列富有建设性的计划和实施行动中，找到了一个又一个别人未曾意识到的载体和目标。中国乐器的大规模收藏，就是他寄托生命热情的标靶之一！

李元庆是位真正的理想主义者，但又是一个头脑清醒、脚踏实地、把理想付诸现实的理想主义者。“音乐图书馆、音响资料馆、乐器展览馆”，三大基础建设体现的超前意识，充分显示出一个新型研究机构的领导者筹划布局的战略眼光。三足鼎立，简直是一种近乎诗意的创意！这背后，就是李元庆这位不可或缺的领航人的超拔主见和坚定意志，以及一种与他身上具有的“革命拜物教”旗鼓相当而做法大相径庭的“音乐拜物教”的意识。他的理想主义，豪气冲天，目光所至，风气为开。人们常常感念，“一花开遍百花煞”的神思，一般只会出现在一个新政权刚刚诞生的时期。诚哉斯言！

非但硬件建设方面，人才建设方面，他同样出手不凡。李元庆意识到，这是一个可以做大事的时代，做大事首先需要人才，许多事情需要人去做，“人”才是经营重点。于是，他广邀人才，敬请加盟。音乐研究所创建初期，待遇并不优厚，社会变动不息，人员来往不息，很多事务性的事情需要处理。他全力为缔造优良的学术环境而努力，让大家心无旁骛地从事专业，将研究所搞得有条有理，有声有色，兵强马壮，士气高昂。李元庆以自己的办事周密，在音乐界的行政领导职务上，迅速声名鹊起，音乐研究所的待遇也得到实质性改善，希望获得的经费几乎一一得以兑现，

鲜有没让所在岗位上的人不直接受益的。不出数年，音乐研究所不但在国内建立了威望，而且在国际上建立了威望。

当年在办公室工作多年的人回忆到，杨荫浏不大会考虑话讲出去后对方是否能接受，有时不留情面，有话就说，直截了当，坦率表达，不怕得罪人，业务上根本不是和稀泥的人。而李元庆不同，凡事考虑周全，善于调节。他深知，在知识分子群体中一件事情的贯彻不容易，必须超脱恩怨情仇，所以，他态度宽容，讲话公道，从不斤斤计较，让大家无怨无悔、不遗余力地为后人和明天服务。

两位领导人，一个从事业务，一个操持所务，相得益彰。虽然一个来自延安，一个来自国统区，政治身份上没有太多的可比性，但他们共同走进了音乐研究所，让中国官场的倾轧陋习没有余地。但凡哪里发展的速度快，哪里的领导班子一定是相互提携，相互促进。一个领导干部在单位中建立的自上而下的垂范作用，就是这个单位作风的基础。李元庆、杨荫浏的协调，无疑起了良好的示范作用。杨荫浏真是运气好，遇到了一位好搭档。李元庆虚怀若谷，不为名利。两人志同道合，对话分外痛快，成为胼手胝足、同创音乐研究所的一对耀眼双星。这段难得的“将相和”，唱得满台祥和。

（三）外事活动与初展风貌

向国外同行学习看齐的冲动与中国音乐领导层制定的发展目标顺利对接，形成了一波又一波运筹策划、收集藏品、购置乐器、设计展览的实施行动。可以说，乐器展览馆是从音乐界领导人到一般音乐工作者自上而下、自下而上两股力量合谋、建设家园热情的汇合地。一旦号令归一，就能名实相符。

也是国家兴旺，物归其主，万事俱备，东风徐来。20 世纪初许多艺术家的个人收藏，因为条件有限而难以为继，也因为个人行为的有限性而不成气候。各家收藏，如百川归海，百鸟投林，开始向一个单位汇集。那是个只有国家、没有个人的时代。旧时贵族不是变卖藏品维持生计，就是摒弃旧物迎接新生，或者捐献珍宝洗心革面。珍宝持有人都为把个人收藏纳

入国家专业机构而自豪。梅兰芳、程砚秋、傅惜华等人的捐赠，盛家伦、冼星海的遗物，川流不息，陆续增置。中国戏曲研究院、中国音乐研究所的陈列室和图书馆，乐器实物与图书资料，借着国家建设的规模而始有规模。只要单位有收藏意愿，想不成为收藏家都难。这些藏品已经成为现今中国艺术研究院的镇院之宝。

历史上大概也确有一些收藏乐器是为了转手倒卖、从中获利者，但大多数收藏乐器的人，不是为了利益，可以称之为热爱音乐精神的另一种升华形式。当年的人并不把乐器当作增值品，愿意把钱投在这一领域的人，是把一件音色品相俱佳的乐器视为寄托感情的藏品。他们呕心沥血，倾其所有，把具有特殊来历、特殊制料、音色殊朗的乐器，视为爱乐生命的延续。对乐器的鉴赏如同对音乐艺术的鉴赏，毫无功利之心，不惜倾家荡产，收集并不像字画金玉等价值连城的古玩一样的乐器，而非今天许多人把古琴仅仅当作具有升值潜力的器皿。

梅兰芳、程砚秋、傅惜华、盛家伦等就是这样的收藏家。身处新时代，他们认识到，真正具有收藏能力而且收有所用之处，才是民族珍宝的最好归宿。把一生收藏无偿献给国家，自己也真正收获了收藏家的快乐，如同古代不惜穷困潦倒却无怨无悔的收藏大家一样。这是一种真正收藏家的境界！成立国家文物和乐器收藏库，了却了收藏家让“王谢堂前燕”重聚“朱雀桥”的夙愿。上述有学养、通音律的收藏家，真可谓是识大体的精英。

中国音乐研究所最早的乐器陈列室，创始于1952年。当时的“中央音乐学院研究部”位于现今的天津音乐学院。1952年11月苏联“红旗歌舞团”一行259人到北京等11个城市演出，1953年4月波兰“玛佐夫舍歌舞团”一行151人到北京等10个城市演出，1955年4月捷克斯洛伐克国家歌舞团一行181人到北京等6个城市演出，另外还有1953年印度艺术代表团，1958年朝鲜民主主义人民共和国代表团102人等到中国演出。这些代表团都到过音乐研究所。作为中外文化交流的一项活动，外宾被安排到音乐研究所参观中国乐器。当时能够作为外事交流的类型还十分有限，

参观中国乐器就成为一项颇具特色的日程。如此安排无疑促进了乐器展览的水平。

说起来，现代发生的事，常常是这样，中国音乐陈列室的首次展示，不是为了中国人，而是为了外国人。第一批参观者，就是苏联“红旗歌舞团”。为了布展，中央音乐学院研究部的全体人员，一起动手，铺桌子，架板子，摆乐器，忙得不亦乐乎。当时的展台，其实就是木桌搭起来的台子。三合板外面包裹红布，叠成百褶，上摆乐器。给当年刚刚参加工作的周吕璧留下深刻印象的是，为了乐器下面铺垫的绸缎，她深更半夜敲开了天津“谦祥益”绸缎庄的大门，弄得人家不知道是说喜欢还是说不喜欢。

展览布在教室里，接待外宾后立刻拆掉。这种临时的展览，一直断断续续。有了频繁的对外交流，自然觉得展览太业余了，房间也小了。随着展品越来越多，从两三个房间逐步扩展到一排房间。每有外国代表团参观，中央音乐学院南院，一排六、七间的教室就全部腾清。1953 年 5 月，还布置了一次向学生及校外的展览，之后也即刻拆掉。李元庆见士气可用，因势利导，随即布置把展览一拨接一拨地办下去。虽然每个代表团来时，都要临时布置，但大家还是认认真真地干上一个星期。孔德墉回忆捷克斯洛伐克国家歌舞团参观前的情景：

> 我们干了一个礼拜，几乎没睡觉，布完展的那天晚上，歌舞团演出，我钻到展板底下就睡着了。索保华（原音乐研究所保管）检查完展览后，就看捷克代表团的演出去了，关灯锁门，走了。我不知道，一睡醒来，一看灯也关了，门也锁了，出也出不去，干脆一直睡下去。结果一觉睡了两夜一天，可见当时困到什么程度。他们上班开门，发现里面怎么有个大活人呀！

1953 年 10 月，“民族音乐研究所”搬至北京北郊德胜门外学院路“十间房”，才算把小楼的三层，辟为固定的展览处。在李元庆亲自筹划下，全所人员投入布展，弄得有模有样。房中环绕沙发，除靠窗一面，面墙处

都摆放乐器。因为规模尚小，乐器仓库也临时在那里。

有了成功经验，吸纳除乐器之外的图片解说，强化功能，就成为向专业展览迈进的第一步。1954 年 3 月 27 日，民族音乐研究所正式成立时，陈列室同时对外开放，其中包括："中国古代音乐陈列室、近代音乐陈列室、中国乐器陈列室、民间音乐陈列室"。可以说，音乐研究所成立之日，就是乐器展览馆建立之时。

（四）确立馆名

中国音乐研究所的乐器展室，一开始称为"乐器展览"，有时也称"陈列室"，但正式名称是"乐器展览馆"。这是李元庆在所务会议上决定的。他说：乐器展览应该长期固定下来，对外叫"展览馆"，对内叫"资料室"。

> 1956 年 8 月 1 日 -24 日，"全国音乐周"期间，本所举办的"中国音乐史料展览会"正式开幕。展览会设：中国音乐史料陈列室、中国民族乐器陈列室、中国民间音乐资料陈列室、聂耳纪念室、冼星海纪念室；同时还设立本所工作概况陈列室，介绍湖南民间音乐普查和其他民间音乐采访的概况；设立国际友谊室，展出国际友人赠送给我所的各种乐器、乐谱和音乐交流活动的照片；音响实验室也对外开放。音乐周期间各地代表团来所参观约有 800 余人。在此期间本所还召开了乐器改良座谈会。(《音乐研究所四十周年》)

1959 年 8 月 7 日 -9 月 19 日，艺术科学研究院"艺术博物馆"成立（地址设在沙滩红楼）。音乐研究所的陈列室，全部迁至新馆。全体人员又重新设计了展览，其中包括：古代音乐陈列室、近现代音乐陈列室、乐器陈列室、新中国陈列室。1962 年，音乐研究所资料室还协助中央音乐学院开辟中国音乐陈列室，展出乐器 134 件。当时参加工作的有：周昌璧、袁荃猷、王苓君、张家仙。

常年接手此项工作的人员，在办理展览用品时，专业能力逐渐让人敬

佩。这件乐器应该摆在拉弦乐器类，那件乐器应该摆在吹管乐器类；这件展品属于这个乐种，那件乐器属于那个乐种；这件乐器来自外国朋友的赠送，那件乐器来自国内同行的捐赠。桩桩件件，分毫不差，账目管理，清爽利落。如果看到不同种类的竹制、木制、铁质口弦被一根根细如发丝的尼龙绳固定在一块展板上，你一定会觉得他们几乎是固执地保持着传统社会那种永不忽略的敬业精神。这简直就是一群偏居乐室、精益求精的精英，一群由杰出领导者带领的安营扎寨、坚守阵地的战士。在这片扎得如此牢靠和不可撼动的营寨里，让人觉得什么事交给他们都踏实放心。

从中国音乐研究所的乐器展厅中，还可以认识乐器分类法的建立过程中融进的国家意志，或者说，铺在乐器台布上的“红色背景”。展览一开始，并未按照国际惯例的“体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器、弦鸣乐器”的四大类摆放，而是按照老百姓直观和熟悉的方式“吹拉弹打”分类。摆放分类，无疑体现出“人民至上、群众路线”的意识，而非职业音乐家的专业观念。对于西方音乐学家来说可能不理解为什么没有按学术标准而是按照日常习俗分类，但在当时，这几乎不是乐器学的问题而是政治学的问题。

不但展览按照“吹拉弹打”方式排列，全国音乐界都按照这一分类标准编排乐队。音乐家必须遵循这套逻辑。我们不知道当时的音乐家是否了解西方乐器分类体系，至少中国音乐研究所的藏书中没有此类书籍。即使是欧阳予倩翻译的林谦三的《东亚乐器考》出版之后（1962 年音乐出版社出版。作者在“叙言”中称，1956 年访问日本时第一次见到该书），由于翻译者不是专业音乐家，含糊其辞，一笔带过，也没有明确提出四分法原则。所以，从另一角度说，也不一定就是政治原因未按国际惯例分类，很可能当时就是不了解西方的乐器分类法。“吹竹弹丝，敲金击石”，成为沿袭古老及民间方式的第一选择。

条件当然是越来越好。60 年代中国音乐研究所搬至东直门外新源里西一楼后，整个四楼都用来做展览，包括“音乐史陈列室、冼星海纪念室、聂耳纪念室、民间乐器、少数民族乐器室、世界乐器”（主要是东南亚国

家和印度音乐家赠送的乐器）几个部分。

其时，音乐界最有影响的李元庆、杨荫浏，邀请了文艺界最有影响的精英们，以参观展览的方式揭开音乐研究所新址的开幕式。正襟危坐的开幕式结束后，一班人马移师展览厅，吕骥等几十位鼎鼎大名的音乐家，相继而行，几乎还是刚才的那一班人，却在厅堂中充满乐器的氛围催化下，变得格外放松和温情。

可以肯定的是，新源里西一楼四层，自开幕式那天，就成为令人目不暇接的乐器厅堂，虽然朴素，甚至根本没有采用灯光效果等现代设计理念的装饰性陪衬。展览提供的两千年来中国乐器演进史的珍贵藏品已令先睹为快的音乐家大呼过瘾，几乎所有参观者都被民间工匠几百年来制作乐器的精美造型和精细手工所震惊。展品大部分是流行于20世纪初民间乐班中的经典式样和造型独特的款式，整个展厅仿佛是一趟有趣的旅行，把观众带入中国乐器史的天地。大量的解说词和学术性导引，在综合表现新社会、新时代、新风尚之余，也明示了乐器已经开始成为中国人生活空间中一项重要文化遗产的理念。

（五）“红色”记忆

毋庸置疑，20世纪50年代的时代背景下，建立革命音乐家的展览具有特定的政治和社会意义，“聂耳纪念室”“冼星海纪念室”是近现代音乐史上最早建立的音乐家展览项目。这是一个希望再现红色历史和负载红色记忆的展览，陈列了两位音乐家的生平事迹和创作成就。展品包括：作曲家各时期的照片，创作乐曲和书信手稿，出版作品的不同版本，用过的乐器，部分生活用品。展览以生平前后、事件轻重、图片大小、展品高下，依次排列。每个听过两位音乐家作品的人，都怀着崇敬前来参观。摆放展柜中的乐谱，震荡了一个时代，不容得人不肃然起敬。

1955年10月，“聂耳纪念室”、“冼星海纪念室”揭幕，文化部夏衍部长剪彩，吕骥讲话，冼星海的女儿冼妮娜等参加了开幕式。到场者大都已过不惑之年，共同走过了艰难岁月，当他们齐刷刷站在一起，面对第一个作曲家生平展览时，脸上显出了难得一见的严肃和沉重。毋庸置疑，展

览的专业分量是与被展作曲家的严肃性一起树立起来的。

当然，待参观者走出展厅时，一同显露出满意的微笑和轻松。参展过程中，李元庆脱口而出的介绍，让人感受到领导者在公众场合练就的久经考验的反应力和音乐家才有的专业智慧。夏衍、吕骥，今天难得的爽朗，都显出了另一种面貌。平日里正襟危坐，尽管还是那套正式的中山装，但说话的风格却大相径庭。

起初，音乐研究所尚无收集、处理、修补图片的经验，甚至没有专业从事摄影的人。正是这类既属于政治任务又属于专业职责的展览，开始建立起了积累图片和实物资料的意识，并在一步步逐渐扩大的收集中发现了两位音乐家几乎所有可能发现的照片、乐谱、手稿、实物用品，为近现代音乐史积累了一笔面面俱到、粲然可观的资料库。后来入编《聂耳全集》、《冼星海全集》的图片，都是在筹办展览过程中逐渐积累起来的（两套《全集》是对收集者富有历史意义工作的充分肯定）。照片和实物，对人们了解两位作曲家提供了文图并茂的解说。从那一刻起，人们才认识到，一幅图片有时比长篇大论、啰里啰唆的文字更具说服力，并为音乐图像学的发展提供了第一个实例。两位红色音乐家展览的设立，使工作人员在布展方面积累起一套经验。虽然是政治任务，却是职业收获。“聂耳纪念室”“冼星海纪念室”奠定了一种模式，为后来各种展览的设计提供了模本。

如果说展品只是基本材料，那么如何解说则是体现学术思想的高层次问题了。1954 年，在“古代音乐陈列室”基础上，经过不断补充修改，由王世襄根据杨荫浏的设计编写的陈列说明（经李元庆、杨荫浏、王世襄讨论修订），写成了《中国音乐史料陈列室说明》。不同年代，研究人员都在不断改写随着研究深化和认识提高而修订的解说词，力求阐述得既准确又恰到好处。

第二节　乐器的梦想

一开始收集乐器，音乐研究所就遇到了千载难逢的好机会。经历过 20

世纪各种劫难后的人们，回忆往事，常常觉得不可思议，那是一系列如有神助的探宝、鉴宝、收宝的过程。不断扩充的“聚宝盆”，还真挖来了不少好东西。

（一）郑颖荪的乐器

收集展品的实际工作，常在吕骥直接领导下，几项重大搜集工作，全部由吕骥直接过问，亲自抓。据当年负责收集乐器的孔德墉回忆道：“有事我跟吕骥说，他常常直接布置和安排我们的工作。”

有一天，吕骥接到一封来自上海歌剧院化妆师郑慧女士的信，大致内容是：父亲郑颖荪一直爱好古代音乐，曾在北平收集了一大批古乐器，经费来自他的姓苏的小舅子。其人开过钱庄，住址在南长街。郑颖荪借了苏先生的钱购置了这批乐器。50年代，郑颖荪已在台湾去世。郑慧觉得父亲不在了，希望把这批乐器卖掉，以便还舅舅的钱。因为父亲去世，没法还钱了，只有把乐器处理掉抵债。

郑颖荪是20世纪初期颇具影响的音乐家，1927年曾与刘天华、梅兰芳等人一起创办“北京国乐改进社”。抗日战争前，在国立艺专任教，也曾任过教务长。郑颖荪一直对恢复古乐有特殊爱好，收藏古代乐器成为一生矢志不渝的事业。未想到，他一生的夙愿，却成了中国乐器展览馆的第一批奠基性展品。这批宝贵遗产，为乐器陈列室平添了最光彩的一笔，发挥了主人始料未及的作用。

吕骥拿给孔德墉这封信，指示去找郑慧，具体办理。孔德墉与郑慧接洽好，一起到了苏先生家，说明来意。郑慧告诉舅舅，希望卖掉乐器，拿钱还债。由于郑颖荪已经过世，乐器的所有权自然属于苏先生，所以价钱得与苏先生谈。苏先生当时是按照“中央票”计算价钱，兑换起当时的人民币，折算起来，数目大得不得了。

孔德墉讨价还价：“这件事不能这么看，得看东西的实际价值，要物有所值。”

苏先生说：“这都是传家之宝，都是国宝。”

孔德墉说：“国宝也得有价值，你说的价钱，我们不要，不也白费？

咱们慢慢谈。”

协商差不多持续了半年，从夏天谈到穿毛衣，怎么也有一季了，还是谈不拢。

郑慧本人倒是无所谓：“要叫我自己，就捐给国家了。”但吕骥指示孔德墉：“不能白要！坚决不能！如果一要，台湾当局就会登报，说咱共产党人没收人家的东西。有这么一伙敌人，做事就一定要有原则，把价钱讲得清清楚楚。给多少钱，到税务局开证明，让人口服心服。我们一定要有收据发票，拿出发票给挑眼的人看：我们花了多少钱，毫无疑问。发票有两联嘛，你卖主一联，我买主一联。一定要做到这个程度，不然的话，就会有后遗症。如果是捐献，对方就会提出各式各样的要求，或是调工作了，或是要个奖状了，或者要奖金了，更麻烦。所以要一清二楚，就是买！绝不能捐。他就是愿意捐，我们都不能要。这--点一定要把握住。”

谈价钱的过程，郑慧参与了几次，她看谈价太烦，说“干脆我送你们。”但孔德墉已经知道掌握政策的原则，只能回答：“你送我，你舅舅可不同意呀！”后来孔德墉和她熟了，好多年还一直保持联系，直到“文革”。

乐器存放在北京一位朋友处。郑颖荪专门定做了大木条箱子，可见对乐器的心爱程度。但木箱遇过水灾，被水浸泡，后来知道，泡得并不严重。但打开之前，谁也不知道被浸泡的程度。木箱里到底有多少件乐器？什么乐器？状况如何？谁也不清楚，连郑慧也不清楚。于是，就要开箱检验，不然谈价也不好确定。所以，箱子需要全部打开，一一查验。后来知道，乐器有的一箱搁几件，有的一大箱就一件，总之，要对这一大堆乐器心中有数。

于是，问题来了。这么多箱子，上哪儿铺摆？没有地方铺摆就没法看。哪儿有这么大的地方？刚建的中国音乐研究所，还没有那么大的地方。

孔德墉找到了王世襄。后来王世襄调入中国音乐研究所，也跟这件事有关。王世襄原是故宫博物院的陈列部主任（科长），有家学渊源，父亲原是中华民国驻比利时公使。因有国外关系，去过美国考察。考察回来，

新中国已经成立，所以就不能再算作新成立的“故宫博物院”的任职人员了。王世襄属于因为国家转型而暂时闲置的人，恰好遇到中国音乐研究所收集乐器和建立图书馆，需要具有专业知识的学者。又是李元庆慧眼识珠，帮助王世襄解决了工作问题，使他学有所用，找到了归宿。此是后话。

当时，孔德墉对王世襄说：“把乐器拉到你家去吧，你家那个大院能够摆得开，咱们也好看看，鉴定一下到底如何。”王世襄欣然同意。王世襄家在东城芳嘉园有个独门独户的院落，面积足以放下所有箱子。但开箱验货，也不能马上拿走，还得存在王世襄家一阵子。王世襄说：“存在这儿，你放心吗?”孔德墉：“我放心。”王世襄说：“你要放心就存在这儿，谈好价钱再说。”

秋天，终于当众打开了谜一般的箱子，清点完毕，共计185件乐器。

当撬开箱子，把乐器一件件拿出来，所有的人都看呆了。清代咸丰十年的大瑟，大概当时的中国就再没有第二件了，一定是清宫传出来的，天下只此一瑟。诸如此类的乐器，谁也没有见过，也不知道郑颖荪是怎么弄到手的。

孔德墉说：“本想初步鉴定一下，看看好坏。只听他家里人说好不行，到底值不值钱，开箱之前，谁也心中没数。”打箱验货，寓目囊箱，孔德墉回忆道：“看了一眼，心里马上明白了，都是无价之宝！没什么可说的，赶快回家打报告，申请钱去罢。”

乐器和郑颖荪珍藏的书谱，最终以1800元成交。这是中国音乐研究所最早收集的大宗乐器，鼓舞了全体人员。一个新机构不期而遇“镇所之宝”，给希望用实物撑起新天地的人们，增了志，添了信心。

乐器料理完后已至寒冬，吕骥听到有人告状的消息。查阜西向郑振铎反映：“音乐研究所违反政策，花这么点钱，买了人家那么多东西。台湾一定会借机造谣，说我们破坏政策。”孔德墉忧虑如何应付。吕骥说：“你做对了。咱们有账，人家心甘情愿卖给我们，你怕什么。你立功了!”作为中国音乐界的领导人，既要避开当时来自台湾敌对势力的风口浪尖，又

要避开业内人士的置疑和批评。吕骥办事干练，有原则，有政策，有主见，显示出领袖风采。

上述故事，描述了当年还是年轻后生的孔德墉，接受音乐界领袖人物吕骥布置的第一桩重要任务并为之辗转筹措、收集乐器迈出第一步时的艰辛。这个富有戏剧性的故事，至今清晰地铭记在他的脑海中。

一桩往事，拉开时间距离，才有了让人回味无穷的历史余韵。郑颖荪热爱中国乐器，殚精竭虑，一生收藏，秘之多年，既无人欣赏，也无人问津。时事飘零，连他自己都因家道破落而客死他乡，没有找到归宿，何况一屋的珍藏？如果没有1949年后中国专业音乐研究机构的建立，没有郑慧承担起“托孤者”的举荐，没有吕骥的远见卓识，没有孔德墉热心奔走，这些乐器就可能泥牛入海，永难展颜。吕骥运筹帷幄，才识胜人；孔德墉跑前跑后，有圆通济变之能，功绩最伟；王世襄鉴宝法眼，有助臂之功。他们文韬武略，备历艰难，皆有壮士之风，成就了新中国乐器收藏的第一件壮举！

（二）从“百琴堂”到“知音斋”

如果说中国音乐研究所最好的藏品是乐器，那么其中最令人惊叹的就是古琴了。1953年筹备建所时，就有了搜集古琴的打算，但一时还找不到可以称之为“镇所之宝”的名琴。古琴收藏，得益于管平湖、查阜西等老一代琴家的威望。管平湖、查阜西是琴界令人景仰的领军人物，海内嗜琴的琴家，从与之游，历数十年，往往知道谁手里藏什么琴。哪些人有此同好，平生所得意者惟琴惟谱。这类信息是从1937年查阜西等人开始编辑《今虞琴刊》就逐渐积累起来。特别有些琴家已经故去，家中无人继承，价值连城的琴器，俱被不识之人所收，如失所在，都是国家损失。

名琴“轻雷”，可视为中国音乐研究所藏品中音色最好的琴。这段故事颇为曲折，也颇为典型。

1956年，开始“工商业改造”运动，大量业主的私家财产即将“合营”。形势迫使下，许多业主渴望把古董变为现钱。位于北京西琉璃厂路北的“蕉叶山房”，是一家既做古董生意，也卖乐器的私人商铺。老板张

廉坊是清代著名琴工张瑞山之子。（查阜西 1995：39）1956 年，张廉坊（儿子叫张蔚华）祈求孔德墉说：“你救救我吧，我铺子里的古琴马上要归公了，公私一合营，我可分文都没了，你能不能买我几张古琴呀?”甚至还补充说：“我还有个棺材板，质料一流，你们要不要?”“蕉叶山房”藏有几十张琴，孔德墉挑了现代制作的 40 张。那时中国音乐研究所还没有许多钱，孔德墉给“中国对外文化联络委员会”商量，由其出面收购。因为不是文物，可以带出国。所以，如有外国演出团体来访，就拿琴作礼品送对方。如苏联“红军歌舞团”，波兰和捷克斯洛伐克的演出团，都是送琴。“对外文委”批了钱，孔德墉买下 40 张琴，存放在中国音乐研究所，有涉外活动，研究所就请示对外文委，他们同意，“开条子”，研究所就从账上勾掉一张，包装送礼。

买了“蕉叶山房”40 张琴，共计 1600 块钱，算是解了老板之忧，这让他对孔德墉道出了另一条线索：

> 我对不起你，有一张琴叫“轻雷”，是父亲从夏一峰处收来的，但有残缺。据说琴曾为管平湖所有。父亲会修，就用八宝漆修复。他买的时候花了 200 多块银元，后来卖给山东公路局局长，卖了 500 银元。抗日战争时期，此人就大箱子套小箱子地藏到山东济南北园一个朋友家。抗战胜利后，把箱子搬回来，委托蕉叶山房卖。焦叶山房曾给查阜西看过照片，当时要价 6 个亿（相当于 6 万）。查阜西把照片先放他那里，三四年也没说要买。

孔德墉让他把查阜西处的照片带来，询问管平湖，“轻雷”琴上有你的题字，是不是你的。管平湖肯定道：“是的，我生活最困难时，卖掉了此琴，当时卖了八百块钱。”拿照片一看，果然有管平湖的题字。

1958 年，孔德墉带着文化部介绍信到济南。为了看琴，先到公安局，因为要见的人是“历史反革命”，当时开了家照相馆，要见这类人必须通过公安局。公安局的人同意道：“你直接去找他就行了。”孔德墉找到此人

说，“你那琴还要六个亿吗?”他说：“那你说怎么办就怎么办。”孔德墉说：“我们只能给八百块。”他说：“我已经没了收入，还要生活。一家老小指望我养活（他当时除了老婆还有妾）。要不，你看看我楼上的谱子，还有要的吗？可以一起算账。”孔德墉翻检了楼上的存谱，只有一套《五知斋琴谱》尚算完整。最后谈下来，共计850元，连琴（轻雷）带谱，全收了。

这床“轻雷”，辗转易地，数易其主，历三四传。幸遇音乐研究所建立乐器展览馆，让劫难终止于此。那么迷人的一把琴，没有随着战乱香消玉殒，就是因为“怜香惜玉”者的呵护，虽然呵护者自己的境况也常不如人意。如非孔德墉济人之难，获此消息，再因家族声望，与藏琴者长久交往，也难得一睹。诸番因缘，果获一见，传世名琴，终有所归。听罢此番故事，真的需要仰视，才能于众美之中走近“轻雷”了吧！

孔德墉曾去山东博物院，看见唐琴“九霄环佩”（仲尼式）。馆长也曾在孔德墉父亲手下工作，叫李继陶。孔德墉说，琴放在这里就毁了，“这琴修坏了，是不是詹澄秋修的?”他说：“你怎么知道。”“山东没会弹琴的，就是詹澄秋。你这琴还不如拿到我们那儿去修。”他一听，警惕性非常高，以为中国音乐研究所想要。第二天，孔德墉拿着尺子测量。第三天，他说：“我们这琴不好动，我给你开个介绍信，你去山东省五莲县文化馆，那儿有张隋代的琴。”拿着介绍信到五莲县，问琴在哪儿？人家说，在伙房呢，幸亏现在来，下午就该烧了。孔德墉一看，琴是明代的。就把琴带着到省博物院，并告诉他们：“这琴我们不要，你们留着吧。”回北京后，孔德墉向文化部汇报了“九霄环佩”的事，最后把其调到故宫博物院。这又是一个不知名的“爱琴人”与知名之琴的令人惊叹的故事！

上述故事让人感受到意外的是，收集藏品的道路未像后人想象的那么复杂和困难，由于环境的转变，国家单位的收藏几乎没有受到私人收藏者的反抗，也没有国家单位强行霸占私人收藏品的事。20世纪初期，古琴收藏尚是平常之事，查阜西在《古琴异琴杂忆》中记述到，过去没有以重价购琴的原因，是因为当时：

> 古琴遍地皆是，沪上及成都二地，琴家藏琴数愈五十者在十人以上……京、沪、苏、杭文玩商所收可数者百张以上。抗日期中，杨新伦在广州得古琴一卡车。(查阜西 1995：74)

建国初，成都地摊也常见古琴。查阜西推测，古琴流散之数不及万，也逾千。即便僻远之地如甘肃天水、平凉，虽是小城，文物调查者也发现民间藏琴30床以上。

或许明琴“万壑松风”的铭文略可说明。琴背龙池上方刻“万壑松风”四字，龙池两旁，刻隶书铭文：

> 昔者参观古玩陈列所，得见晋王徽之琴，形式音韵均称绝品，艳羡不置，而此琴与之极相类。余得此琴在民国丁卯年秋，余偶得此琴与王琴相似，初认以其无款，疑为唐琴。然音韵松润灵活，不亚于所藏各琴。且轸池下有“云谷老人”印，龙池下有“水晶子”印。复加审慎拂视，见龙池内右下方有二寸余焦叶楷书“大通元年钟山沈约监制”，字迹隐微，与木色不分，殊难辨认也。案沈约，字休文，工诗文，为有梁一代宗师，著述宏富，武帝时官至侍中。则此琴迄今已千三百余岁矣。其古可知，颇堪珍贵。余深幸有此奇缘，因重加整饰，并附识数语，以俟博雅者鉴之。丁卯季秋，古吴吉厂管平志于湘筠馆。

池下刻有“水晶子藏”印，“吉厂”、“管平”方印。

管平湖曾经使用过这张型号较大、漆光闪闪的古琴。初始还嫌太光太亮，容易磨损刮花，颇不惬意，其后反而觉得指板上的磨损刮花，竟也展现了几分成熟魅力。古琴是一个人的历史、一个人的记忆、一个人的生活铭刻，正因斑驳，才有魅力。

20世纪之后，古琴失去了原有定位，处于严重的身份危机中。当年收集珍宝者，对每张琴都有欲说还休的情结。作为文化载体，琴不但承载着

原主人的故事，也承载着新主人的回忆。如同当年初次路遇“轻雷”一样，管平湖端详它时，就像与熟人照面一样欣喜，想起初识时的情景。收藏者把各种各样的名字和故事镌刻琴上，投射心上，看成是生命延续的表达。与乐器的对话，不啻就是与青春岁月的对话。

遥想20世纪50年代的寻琴搜宝，已如隔世之谈，或许只能从孔德墉至今谈论当年经历时那种几乎看不出年龄的喜悦中，约略体会一二。

50年代后，音乐研究所收藏的古琴是越来越多了，春意盎然的日子也越来越令人兴奋。如今，中国艺术研究院图书馆的古琴有91床，唐宋明清，历代名琴，汇聚一堂。从典雅的“仲尼式”到端庄的“伏羲式”，从秀丽的“连珠式”到浪漫的“落霞式”，从质朴的“蕉叶式”到奇异的“师旷式”。唐宋遗物，明清珍品，神迹超越，辉映古今。如果不是社会生活发生了天翻地覆的变化，款款名琴会像主人一样葬身战乱。如果未遇和平环境，收藏之人也不会拿出来，让石沉大海般的名琴浮出水面。百张古琴，历尽劫难，或隐名埋姓，或流落民间，或藏踪秘迹，或明珠暗投。遇世纪之变，终入国家府藏，实是琴史大幸。如今，古琴在展柜中，或悬挂，或静卧，受人瞻仰，被人珍爱。

一世营之，百世守之。1993年，香港琴人沈兴顺先生，捐赠三万元人民币，为中国音乐研究所的乐器陈列室定做了一组柜子，把落寞的古琴放置其中。百琴之室，名为“知音斋”。1994年，中国音乐研究所主办第一次“国际名琴名曲鉴赏会”，京城文人，挥毫题字，装裱悬挂，顿光蓬荜。看着无与伦比的“知音斋”，收藏者心中的快慰应当延续下去了吧。

（三）“捡破烂”

一段时间中，人们还感受不到乐器展览馆的变化，但收藏记录，不断刷新，每过一段时间，人们都会感受到变化。变化是一点一点、日积月累的，终于有一天，一件件添加的乐器，次第成序，规模不起眼的展品，开始形成规模，让人刮目相看了。没有受到社会特别关注的小小展室，逐渐增添“新居民”，当人们把关注的目光再次投向它时，展览已经具有了专业化规模了。我们不可能一件件历数展品来历，下面再择善者，叙述始振

之事。

中国艺术研究院图书馆的乐器陈列室中，摆放着一尊铸于东汉年间、直径一米半的巨大铜鼓。鼓面中铸太阳图案，一圈圈四射的纹理，细密精致。鼓面沿边立有六只头顶向内的蟾蜍，寓意家族繁衍，六丁兴旺，如蟾蜍后代一样多子多孙。铺展在鼓面上的太阳与代表着月亮的蟾蜍，象征了中国人的阴阳观念。这件凝铸了如此多历史信息和文化信息的文物，如果不被老一代建设者抢救下来，必将毁于1958年大炼钢铁的炼炉中。鼓边上残破的边沿，见证了那段残缺的历史。这样的事例，在近三千件乐器收藏中，比比皆是。

孔德墉回忆到，中国音乐研究所事先发信到各地废品收购站，让人家留心保存。如同文物界从废品收购站捡回来“何尊”“班簋”“秦杜虎符”一样，中国音乐研究所也从废品收购站捡回来不少国宝级的乐器。1956年，王世襄和孔德墉到上海，与文物局文物处处长张衡联系（王世襄与他认识），安排俩人在上海国际饭店住下。第二天到位于虎丘路的上海市文物仓库看文物。因为在文物界的声望，大家尊重王世襄，什么都给他看。当时从各废品收购站调拨了数千公斤铜器。铜鼓、锣钹，应有尽有，都当作废铜调来。他们看了三天，虽然铜鼓缺了一个边，锣也不成套，一个一个，翻来找去，挑挑拣拣，共收铜类乐器三千多斤。其中铜锣、铜鼓、铙钹，几成系列。更让今天收藏者大跌眼镜、瞠目结舌的是，这些“国家级文物”非但没按文物价格计算，甚至没按一般物品计算，而是按废铜价格出售，两角三分一斤！这大概是世界上最占便宜的事了吧。

从社会学的角度分析，堆积在废品收购站中黄灿灿的铜器说明了什么？让其失去色泽的社会还需要它们吗？无须说，采用铜器的仪式已经没有维系下去的社会基础和需求了，因此，从法器到废品，从宝贝到垃圾，反映了持有者社会地位的衰落和所依赖的制度的衰落，让法器派上用场的历史环境逐渐消失了。于是马放南山，刀枪入库。僧院禅房流出来的法器，似乎走到了历史尽头。曾经敲打出震耳欲聋音响的法器暗哑了，悄悄躲在废品收购站，等待历史“熔炉”的宣判。

然而，峰回路转，柳暗花明。两个年轻人走了过来，眼睛发亮，顾盼之际，天旋地转。他们掸了掸上面的尘土，毫不迟疑地尽收囊中。做这件事的虽是王世襄和孔德墉，但如此业绩，的确又非常不王世襄，也十分不孔德墉，而是体现了那个时代所有从业者的敬业精神和智慧。实在说来，当年王世襄、孔德墉收捡"破烂"时，也没意识到自己做了一件多么了不起的事。他们捡回了被时代抛弃的珍宝，捡回了一个时代的记忆，捡回了一个学科的尊严。两个年轻人让中国音乐研究所"满城尽带黄金甲"！

错把荒谬当奇迹的时代，竟然真的造就了奇迹。或者说，把珍宝当"垃圾"以及到"垃圾堆"里捡珍宝的双重荒谬，真的转化为了"奇迹"！不管怎么说，讲起这段事，"捡破烂"的人还是觉得心痛，因为还有许许多多未被转化为"奇迹"的"荒谬"，永远地消失了。

幸运的是，于50年代经过一轮历史劫难的乐器又免遭了"文革"期间的一轮劫难，大概红卫兵也觉得乐器与封资修的身份实在远了点。它们存放在前海西街恭王府原中国音乐学院学生食堂的楼上。"文革"结束后，音乐研究所的夏铭竹等人前往办理接交手续，检查物品，发现有小部分箱子被打开过，自然遗失小部分东西，但总体情况完好。一场浩劫，完璧归赵，真是老天垂顾呀。

（四）国家在场

如果不把乐器收藏看作是个历史事件，从乐器归宿体现出的时代精神、国家意志来看，其音乐学意义或者说历史学意义，可以衍生出许多学术话题。郑颖荪的乐器、梅兰芳的乐器、程砚秋的乐器，从个人收藏到归于国家库藏，从藏器于民，到收器于国，不仅反映出个体命运在社会转折时代的角色变换，国家对个体命运的强烈影响，而且反映了收藏观念的转变。一方面，一些人无力保护自己的收藏，另一方面，一些人觉得自己的收藏与国家相比微不足道。上述故事不难看出，连一床琴的主人自己都拿不定主意，是宁肯瑶琴隐身于风雨如晦的暗色之中，还是希望大众从近处听到引吭的凤鸣？时代让器物的主人迟疑不决，少不了一段迷茫。收藏者要么审慎地不显山不露水，要么充分展示珍宝的雍容华贵，不管怎样，都

不能再于私藏与公示之间骑墙。梅兰芳、程砚秋的真心捐献，是因为相信新生政权可以保护那些在过去的几十年战乱中被外人抢夺掳掠而殃及的国宝。人民政权终于让劫后余生的宝藏有了物归原主的希望，终于有了建立国家博物馆的强大后盾。东方文化推崇集体主义，舍小家，顾大家。时代使收藏行为具有了另一种性质完全不同的解释，收藏渠道也有了完全不同的流向。“民族—国家”，作为新型的收藏主体出现了，强大的经济力量和公信力，使所有的持宝人相信，它能够保护整个民族的瑰宝。历史环境的转变体现在所有领域，乐器收归国库的现象绝非偶然，而是整个社会风气之必然。私有制的铲除和国有制的建立，使大量私藏变为国宝。收藏环境的变迁必然伴随收藏条件的成熟，于是，百川归海、百鸟投林的捐献，出现在各个典型的领域中。这种不同于任何一个历史时期的收藏行为，不仅发生在音乐界，而是发生在整个社会。无偿捐献给国家的珍宝，从四面八方涌向国家博物馆，成为全社会效仿的榜样。如果从乐器命运观察国运的话，可以安慰地说，散落名琴终于名花有主。

“国家在场”理念在中国文物收藏领域让人看到了近代史的另一面：“国家的缺失”、“国家不在场”留下的空白所形成的灾难性流失。填补空白的不单是分散的私家收藏，还有“其它国家”的“国家在场”。西方列强，东洋魔爪，明抢暗夺，蚕食鲸吞，于是，一如敦煌藏经洞的经卷和造像壁画的命运，被别人“收藏”。“国家缺失”，无力收藏，眼睁睁看着别人把单门独户无力收购的大宗珍宝悉数掠走，摆放在伦敦大英博物馆、巴黎卢浮宫、纽约国会图书馆等大大小小西方博物馆中的中国文物，说明了那段历史时期跑到中国领土上证明“国家在场”的强势背景和扭曲“场域”。

如果把20世纪50年代中国大规模的文物收藏放在两个特定历史阶段之间，放在前面的外族掠夺和后面的十年浩劫之间，放在前面的“国家缺席”，后面的“国家脱轨”之间，中间这段收藏珍宝的岁月才显出无与伦比的历史意义，才是今天高度评价50年代广泛收藏民间珍宝行为价值的“前后眼”。回眸历史：前有珍宝无能力，后有能力无珍宝；只是在1949至1966年之间、史称“十七年”的黄金岁月，中国音乐研究所的鉴宝者

们，才能够发愤图强、锐意精进、花最少的钱办最大的事、积累了“之前、之后”再难寻觅的国宝宝藏，所以，这段既有珍宝又有能力的美好时光，就让人留恋慨慕。专业博物馆收藏意识的形成以及对中国音乐研究所乃至对整个中国音乐界建设大布局中积累物证的添砖加瓦，积薪累植，成为见证即将消失的农业文明落幕回光中百年一现的机遇，从这个意义来说，李元庆有意无意间撬动了一个庞大的历史计划，成为在两个历史时空之间抢夺历史、怀揽历史的设计者。

杨荫浏、李元庆，为汇聚中国乐器的思想发蒙，使中国音乐研究所不断致力于公共文化事业的建设。收集展品耗费了几乎全所人员的精力，涉及方方面面的繁杂事物，绝非一人所能为。但此项工作，始赖孔德墉、王世襄等一批鉴宝专家的鉴别、奔走、收藏，使得起点高、品位高的展览，一开始就迎来了第一批天赐天降的宝物。吕骥、李元庆、杨荫浏因人成事，孔德墉、王世襄有实绩而应居头功。

中国音乐研究所的第一代人远非大家常常谈论的寥寥几位杰出人物的业绩所能涵盖，几乎没有谁不参与过重大活动，一个单位从无到有、从小到大、从弱到强的建设过程中，他们都起到过缺一不可的重要作用，切勿以职位不高而轻视之。中国音乐研究所不仅只有杨荫浏、李元庆这样的杰出领头者，王世襄、孔德墉等堪称豪华的“绿叶”阵营，同样令人惊叹。

（五）出境外展

1999年，中国音乐研究所举办的“乐种——中国乐器的不同组合”在“香港大会堂”首次展出，面对维多利亚港湾蔚蓝色海峡的二楼大厅，成为实现中国乐器境外展览的第一站。[①] 姗姗来迟、终于还是来了的美梦，让筹办者既感到兴奋也感到苦涩——中国乐器文化折服世人的魄力和几代收藏者于艰难时世中的长久坚守，终于得到了社会承认。这是等了太久、

---

① 其时，笔者正在香港中文大学就读，音乐系余少华老师介绍我参加两年一度的香港“中华艺术节”策划工作。我提出中国音乐研究所收藏乐器在香港展览的计划，未想立刻得到批准，政府组委会旋即拨款17万港币，而且让我把这笔钱汇到北京。时任所长的乔建中喜出望外，派出时任乐器部主任萧梅为团长的参展团，整个布展工作都由我们自己动手完成。我一直为中国音乐研究所收藏乐器第一次外展的促成者而自豪。

渗着苦涩的兴奋！无论如何，忙碌的人群终于放缓了匆匆掠过的眼神开始关注没有什么实用价值的文化器物了。中国音乐家的历史财富终于以健康的方式呈现给世界华人了。在香港，古琴上的朗朗弦鸣，第一次遇到了“凤凰来仪”的欢腾场面。那真是一段天气晴朗而记忆朦胧的日子，整天是熙熙攘攘和摩肩接踵，整天是微笑讲解和礼貌迎送。

尽管展期并非想象的那样长久，尽管展厅布光不像预期的那样专业，但主办者还是觉得这次展览意义非同寻常。这是乐器博物馆建立以来社会反响逐渐消沉下来的一次强力充电。参加布展的人，从香港带回了乐器博物馆的第一次荣誉和晒得黝黑的皮肤。首展香港，为了接踵而至的下一轮展览积累了经验，下一年迎来的另一次同样重量级的展览时，布展者的手脚就从容多了。

国力强盛，世事大变，公共文化领域对传统乐器的垂视，从此一发而不可止。中国艺术研究院音乐研究所的新一代护宝人，竭力鼎新，连续于2000年在台湾举办了“古琴艺术展”，2000年在香港大学举办了“中国音乐文化展”，2002年与澳门民政署联合举办了“妙音绕梁——中国乐器与乐种”展览，2003年参与澳门“梦泽清风——中国古琴文化展”，2003年在法国巴黎“中国文化中心”举办了“中国乐器展”，同年又在波兰华沙举办了同名展览，2004年在“广州市艺术博物馆”举办了“中国乐器展”。参观领略乐器品貌的人，当然比过去摆放在北京“老家”中50年间的总和还要多。

中国所有样式的拉弦乐器、所有样式的吹管乐器、所有样式的弹拨乐器、所有样式的打击乐器都凑全了，展览大厅瞬间变成了迷失时间经纬的空间。媒体甚至驻巴黎的《纽约时报》记者都用了“规模巨大、种类齐全”等形容词来描述展品，但在介绍展品的间歇，我们却更多想到的是前人的“学术视野”这个词。他们的意识如目光逼注，他们的行动如快刀切物，短短数十年，就让不再以发声为己任的乐器，成为见证中国文化史、走进观摩者视野的知识活体。

在香港大学举办的“中国音乐文化展”开幕式上，定居香港的孔德墉

再次看到了自己当年的收藏。他凝视的目光，让人体会到“纸上说来终觉浅”的百味杂陈。我想他在事隔几十年后再次看到亲自收集的乐器历历如旧、完好无损时，大概需要深呼吸半小时才能恢复正常吧。不管怎么说，后来的保管者总算与当年的收集者一起，享受了早该享受的荣誉和光荣。

乔建中在香港大学校长致辞的开幕式上郑重地介绍孔德墉，在场者向同居一城的“香港市民”报以热烈掌声。可以说，孔德墉是为收藏乐器付出一生辛勤的第一代创始者中唯一享受到观众尊敬目光和长时间鼓掌的人。他当之无愧！

史书背后的操盘者，总是十分在乎地移动着棋盘上的“车马炮”，却满不在乎地移动着同一副棋盘上的“兵卒卫”。“兵卒卫”可能不重要，但在关键时刻，却发挥了“车马炮”也起不到的改变全局的巨大作用，他们的事迹同样应该被记载下来。我们之所以将李元庆的故事与其部下孔德墉的故事一同记载下来，就在于他们是一盘棋上一支不可分割的团队和整体，或者说，李元庆之所以为李元庆，就在于他善于团结和调动这样一批志同道合、各有专长的“兵卒卫”，一起干成了一件惊天动地的伟业。

结语：神迹超越，辉映古今

一旦有了一个开始，一旦确立了一个目标，中国音乐研究所收集乐器的行为，就因国家学术机构的覆盖力度，有了上通下达的渠道。收藏之多，品类之丰，迅速之快，在世界音乐史上也是首屈一指。有意识、有计划地系统收集全部中国乐器，没有一家机构像中国音乐研究所那样有此作为。毋庸置疑，这一行动体现的理念，早已越出一个单位，构建中国乐器学的新理念已经在整个中国音乐界漫天飞舞了。以李元庆、杨荫浏为代表的学者群体，想别人之未想，行别人之未行，愿为天下先，敢为天下先，带着一股青春的虎气和初生的力度，成就了中国当代史上一段值得载入史册的事迹。他们使迟到了很多年的乐器收藏，又提早了很多年，让拒绝乐器博物馆的国度，从此有了一个乐器博物馆的标杆。两千余件不同种类、

基本齐全的乐器，为中国乐器学的建立完成了实物积累，让50年后的目睹者体悟到收集者的先觉意识和深谋远虑。不能仅把乐器展厅理解为是一个"表于金石、形于管弦"的收藏仓库，而应该理解为映鉴现代学术理念"天光云影"的"半亩方塘"，催生出一个重大文化事件的学术意识更因后来者的呼应而不断延伸着学术意义。

不管你是不是音乐家，看完乐器，步出展览，隐隐然必觉心头增添了几许沉重。看得见的乐器，听得见的声音，让那段"至诚动金石"的历史，因有自己的乐器收藏而有民族文化的完整叙述，因有自己的乐器收藏而有集体记忆的整体重量。

望一眼老态龙钟的乐器，制作乐器和在琴弦上弹出心声的主人早已不再了，松弛的琴弦不再响起欢快的乐句，乐器的老主人曾让琴弦上的歌谣蹦蹦跳跳地飞满天，曾让流畅的旋律从指板上轻轻盈盈地落满坡，曾让喜庆的节拍从鼓面上蓬蓬勃勃地滚动于天地之间。而现在，它们似乎走到了生命的尽头。但是，乐器的新主人，为先人续绝学，为往世开新境，上紧了琴弦，装上了簧片，绷紧了鼓面，赋予其新的生命、新的使命。琴弦又开始讲述连接古代的绕梁之声，指板又开始解释迸发音高的"第一推动力"，鼓面又开始展示平民工匠气袭王府的聪明才智，新主人又一次让肩负薪传的华夏旧器"共三光而永光"。此举此措，让后人对李元庆、杨荫浏的情怀有了更深的认识，收集乐器、布置展览、悬挂图片、撰写释文，只是事物的表征，而非根由，对中国传统精神的深切关怀才是终极心愿。于是，驰进新世界的无处停泊的文化之舟，终于找到了停泊的港湾。这种恋旧，这种回望，这种依依，不免让人想到日新月异的当下人们争先恐后拥有新乐器的热乎劲外、守护者思量到为历史保留下数百年前沉郁音色的冷静！

如今，这些事迹已成往事。多少年后，这座在当今中国数以千计的博物馆中唯一的、也几乎是最简陋的"乐器展览室"给予现代文化史的影响才能被渐渐认识。处于新源里西一楼四楼顶层、暑夏像蒸笼一样的展厅，却让人一脚踏进去，仿佛时光倒流，置身于一方恍若隔世的清凉世界，让

思绪停留于物质匮乏却精神富瞻的年代。在那里，一个个经典画面把时代永远定格在20世纪50至60时代。乐器已经听不见声音了，振聋发聩的轰鸣却洋洋乎盈耳。乐器陈列室带给一个人的影响，虽然无声，却持续弥久。这种影响有时甚至常常指的不是一件特定乐器、一套特定组合、一系列特定图片，而是让默视者体会文化载体重构历史的超现实印象。

悬挂了数十年的黑白图片和依然不过时的解说词，流淌着往昔岁月的如梦唏嘘……就在这组图片前，李元庆裹了裹身上的旧大衣，驻足默视。他有点病了，但昏花的目光中，一片平静。老搭档杨荫浏走过来，帮他提了提裹着的厚厚衣服，两人相视一笑，躲进展板背后静穆的历史中……

对于曾经生活在那个楼道里的人而言，展厅不仅是机构历史与个人历史的记忆重叠，更是温情缭绕的记忆封箱，漂浮着主人们纷纷谢幕时的踪迹。那里的房子和后来住在房子里的人，还会不会记得流淌于一排排弦码之畔那个浓缩了几千年长久岁月的袖珍时段？

白手起家，凭空建立一座乐器陈列室和音乐史展览馆，是一个大胆设想，又是一项繁琐复杂的事业。李元庆、杨荫浏欣然愿往，乐此不疲；孔德墉、王世襄等一大批员工，呕心沥血，默默奉献。一人倡之，百人和之。仿佛一个领域先驱者和建设者的身份，就能给这群勇往直前的斗士改变中国音乐面貌的冲动、决心和释放热情的空间以及做成大事后的终生安宁。即使撇开那个历史时空特定的外部环境的巨大作用，他们每个人自身焕发出来的信仰力量也是无法遮蔽的生命烈焰。

他们确实抢占了制高点！想到了中国音乐建设最基本、也最踏实的一面。

李元庆靠着建国者、领导者的开阔视野，杨荫浏靠着历史阅读和对传统的想象，在人们熟悉的文化空间中开拓出平凡朴素又别开新境的视觉图景，从地大物博的文化资源中发掘出了一大罐“金子”，让熟悉“金子”却没有收集“金子”的人眼前明晃晃的。几乎伴随着文化转型进入边缘的乐器，及时地物有所归，暗珠明投，综合成一幅音乐文化与乐器技艺的视觉档案，终于别开生面，金玉满堂。

参考文献

《中国音乐史料陈列室说明》

1956：北京天华印书馆铅印出版（内部出版 62 号）。

杨荫浏

1950：《中国的乐器》条目，后发表于《新音乐月刊》[J] 第九卷第四期。

1957：《列宁格勒“国家戏剧与音乐研究所”“民族器乐陈列馆”参观笔记》（油印本）

[日] 林谦三

1962：《东亚乐器考》[M]，欧阳予倩翻译，北京：音乐出版社。

中国音乐研究所编

1994：《音乐研究所四十周年》[C]，内部资料。

查阜西

1995：《古琴异琴杂忆》，《查阜西琴学文萃》[C]，北京：中国美术学院出版社。

1995：《张廉坊赝作古乐器之自白》，同上。

伍国栋

2002：《民族音乐学视野中的传统音乐》，《20 世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》[C]，上海音乐出版社。

附言：本文写作中的大量材料，来自对孔德墉先生的采访。孔德墉先生于 1950 年进入中国音乐研究所，至 1980 年定居香港，凡 30 载。近年来常往来于香港、北京之间。记录中国音乐研究所的历史，成为他最大心愿之一。本文虽是对音乐研究所的开拓者李元庆的纪念，也意在记录孔德墉先生对音乐研究所的杰出贡献。在此，对孔德墉先生致以崇高的敬意。

原载《中国音乐学》2009 年第 4 期；

转载于《李元庆纪念文集》，文化艺术出版社，2010 年



三重奏

享受历史

《中国音乐年鉴》第九届年会致辞

对得起这样的书名

我们的传统

心怀敬畏



享受历史

——《中国音乐学》创刊20周年暨学术研讨会上的发言

回顾20世纪80年代以来中国音乐学界发生的巨大变化，音乐期刊的繁荣发展不能不说是最令人瞩目的领域之一，尤其是大量学术期刊的创立。一个国家中有十多家学术刊物，每年发表数百万言的学术论文，这在全世界也是独树一帜的。它从一个侧面反映了中国音乐学的繁荣，反映了中国音乐教育的繁荣，也反映了我们国家综合国力的强盛。

在相继创立的学术期刊中，《中国音乐学》是创刊最晚、却最令人瞩目的期刊之一。自1986年底创刊以来，很快就以自己的锐气，迅速成为音乐学术期刊中的核心刊物。《中国音乐学》之所以能够在20年的发展中迅速成为全国最有影响力的学术刊物，最重要的原因就在于依附在全国最著名的音乐学研究机构——中国艺术研究院音乐研究所。作为刊物的学术支撑，这里的大批学者，不单保障了具有一支高质量的编辑队伍，也保证了稿源方面的高质量。中国艺术研究院音乐研究所是我国第一所专门从事学术研究的机构，在传统音乐、中国古代音乐史、近现代音乐史、音乐美学等几个领域中，不但积累了大量资料，积累了大量的研究成果，也培养了一支高素质的研究队伍。学者们对自己的研究领域都有大量心得，并把积累多年的研究方法融贯其中。因此，刊物对传统音乐和中国音乐史的关注，对当代现实音乐生活的关注，成为它最突出的特色之一。在这些领域发表的文稿已经影响而且还将影响着中国音乐学界的发展方向。

20年来，《中国音乐学》发表了大量学术论文，其中许多论文已经成

为当代学术研究中的经典文献，如黄翔鹏《中国传统音乐的保护与发展》、郭乃安《音乐学，请把目光投向人》、沈洽《民族音乐学研究方法导论》(上、中、下)、伍国栋《长鼓研究》、王安国《栉风沐雨，竞发千枝——1949－1989年的中国交响音乐创作》、袁静芳《中国佛教京音乐中堂曲研究》等。居其宏撰写的《一石激起千层浪》、《风云际会抒狂猖》引发了新潮乐派的大讨论；黄翔鹏《中国传统音调的数理逻辑关系问题》以及关于中国乐律学的一系列研究文章，引发了有关这一话题的不断争鸣；持续了数年的古琴琴徽的专题讨论，使这一冷僻领域成为热门话题；薛艺兵、吴奔的《屈家营"音乐会"的调查与研究》，开启一个乐种持续十几年的调查与研究；杨荫浏《国乐的前途及其研究》的重新发表，引起了大家对中国传统音乐发展的重新思考；音乐美学系列文稿，成为一个时期中的学术亮点并使这一新兴学科负载了超出审美探讨的思想含量；大量地方民间音乐的调查报告，使学者对自己熟悉的区域文化呈现出持续关注的热情；几乎每期必有的音乐考古学的研究文章，为这一刚刚出现的学科积累了日见丰富的文献并推动了音乐史学科结构的完善；大量音乐翻译文章的发表，为逐步开放的学术界带来新鲜的思想气息；更有像朱践耳所写的《生活启示录》一样、出自作曲家们创作心得的文论，为音乐创作的繁荣产生了极大的推动作用。

可以说，《中国音乐学》在过去的20年间，成为许多学术事件的导航者，引发了一系列的学术争鸣和思想撞击，为音乐学界学术思想的活跃，提供了一个开放的平台。正如第一任编辑部主任康昌其在创刊时所预言的：《中国音乐学》将成为"执中国音乐学牛耳"的刊物。

无须讳言，在80年代以来思想解放的过程中，许多有争议性的话题尚不能找到合适的园地发表，被过去某些音乐领导层掌握的、作为舆论导向和喉舌的刊物被严密控制，他们常常动用他们习惯了的不正常的行政干预方式，阻扰正常的学术讨论。在那种特定的历史时期中，《中国音乐学》敢于把这类学术话题和讨论公之于众，公开发表，确实需要超越学术勇气之外的胆识。而这一点恰恰成为刊物最突出的品格。由于郭乃安主编在中

国音乐界的老资格和学术地位，使与他同龄的那些试图控制全部思想导向的人无可奈何。郭乃安主编是我们的金字招牌。特别应当提及的是，担任副主编时间最长的居其宏研究员、魏廷格研究员，为保障知识分子的话语权，捍卫知识空间应有的独立性，彰显出了一代学者非凡的学术勇气。他们为中国当代音乐研究和活跃思想做出的努力，为一个学术刊物摆脱旧有模式，不再跟着社会形势的变化而改变自己的办刊宗旨、随风而动、受治于行政干预，提供了典范。

《中国音乐学》之所以能够在刚刚创刊的数年间迅速引起学术界的密切关注，就是因为它顺应了刚刚改革开放后知识分子希望找回自己话语权的历史时机，恰如其时地为知识群体重新返回历史舞台、反思历史、抒怀明志和思想交流提供了一个不受干扰、不受制约、高起点、高质量的平台，刊载了一个时期中仍然循规蹈矩的某些刊物不敢刊载的文稿，发表了许多具有挑战性的商榷文章。此时此刻，也正是新一代学者年富力强、思想敏锐的时期，这是我们今天重读那一时期的文稿依然能够感受得到的令人激动的激荡情怀。只要你有新的学术见解，编辑部就敢发，正如刊物在“稿约”中所说的那样：“本刊尤其欢迎对当前音乐生活的紧迫问题和我国音乐学研究的历史与现状进行综合研究和讨论的文章。”我们遵循了这一办刊原则。可以说：《中国音乐学》承担的历史责任，是时代赋予的，刊物的编辑们为时代的发展推波助澜，使刊物成为最有活力的思想载体。

1990年第4期，刊物以《〈贺绿汀音乐论文选集（二）〉笔谈会》为题，刊载了一组包括贺绿汀、李焕之、吴祖强、朱践耳等人的笔谈稿，无疑是对当时躁动的学术环境的一帖清凉剂。恰遇台湾的许常惠来大陆询问近来大陆音乐界的发展动向，吴祖强拿着这期刊物答道：“欲知大陆乐坛事，请看《中国音乐学》。”能够把一个历史时期中学术动态反映出来从而遏止某些不符合历史发展规律的保守趋势的膨胀，正是这组文稿的作用。至今读来，仍然感佩当年组稿者的冷静和机智。

学术期刊是精英刊物，不是普及刊物。据国外许多研究专业期刊发展方向机构的调查，一家专业期刊的价值所在，或者说最重要的功能，就是引导

学术发展的方向。它不向读者提供信息，而是提供一种含有新的学术视角的思想源。它引领着一个学术圈内从业者们的思考方向，因而成为这一行业中学术行为的依据。一个专业圈中的读者，并不缺乏信息，需要的是对学术研究领域中各类问题的真知，对一件事物的同行们的判断标准，这是一家杂志长久保持地位的基础。

《中国音乐学》办刊宗旨，不侧重于发表各种学术信息，而是为音乐学界提供新鲜的学术思想和新的研究方法。我们常常发表一些数万言的长论，目的就是让专家们充分展开思辨，展示对某一研究领域的最新研究心得。根据国内许多学术期刊网的统计，《中国音乐学》刊载文章的被引用率居全国各音乐学术期刊之首，得到学术圈内同行们的充分肯定和广泛关注。正是因为它提供的思想和研究方法，引起同行们的共鸣并启发了他们的进一步思考，才在他们的著述中反映出对刊载文稿的引用。刊载文章的被引用率或许并不能全面反映一家期刊的质量，但确实反映了这家刊物的编辑者选择刊载文章的前瞻性和前沿性目光。

现代传媒业的高度发展迅速提供着各种快捷的信息，这使信息传达呈现出结构性的变化。电子传媒借新科技之力高速推进，数字传媒成为改变学术生活方式的新元素。虽然纸介质传媒独占信息源的局面正在改变，但提供着长期思考、让人们反复阅读的期刊，仍然具有不可替代的地位。专业期刊在现代生活中扮演的地位应该是：1. 使这一领域中的学术信息源更加国际化、专业化；2. 更注重专家视角、文化视角、社会视角；3. 思想的可利用价值和启悟意义；4. 提供一种具有国际标准的学术规范和可认定的标准体系。

《中国音乐学》希望以这样的标准要求自己。编辑部主任李岩，结合国际通行的学术文章的格式（美国《芝加哥手册》），为刊载的文章格式制定了一系列规范。这对中国音乐学界普遍采用的随意性引文格式，提出了可以遵循的范式。这符合了当今学术界普遍关注学术规范的发展趋势。我们必须在核心期刊中不断推出格式的样板，逐渐改变随意性状况。这是我们引为自豪的事情。

《中国音乐学》主要栏目有：综述、述评、乐评、中国音乐史、乐律学、民族音乐学、近现代及当代音乐研究、音乐美学及批评、音乐学译文、音乐形态学及技术理论、音乐教育、争鸣论坛、音乐家介绍以及许多临时开办的会议等纪念性栏目。在“大学生研究生论稿”专栏发表了大量的硕士、博士论文，为音乐教育的发展、新的音乐学人才的培养起了巨大的推动作用。我自己的第一篇学术论文就是在《中国音乐学》上发表的，它极大地鼓舞了我。记得当时由居其宏老师担任我的文章责编，居老师打电话通知我到编辑部校稿，这使渴望自己的研究成果面世的我兴奋不已。无须说，与我有着同样经历的学生辈，都能体会到同样的心情。可以说，正是有了在全国权威的理论刊物发表文章的鼓励，使得许多音乐学的新生代改变了人生道路的选择，坚持在寂寞的音乐研究领域中。

当然，我们也面临着许多困境。《中国音乐学》一直由音乐研究所自己承担全部出版经费，历任领导和编辑部领导为了坚持办刊，花费了大量心血。既要克服经济困难，又不能失去刊物逐年建立起来的学术信誉，这使得我们步履维艰。乔建中在为纪念《中国音乐学》创刊十周年所撰的《十年一回首》一文中写道：“等到我们纪念《中国音乐学》第二个十年的时候，我们头顶上的这块经济‘乌云’一定会消散，照耀我们的，仍然是那明媚的阳光。”我今天不得不遗憾地说，“乌云”依然笼罩在每一个不以经济回报作为办刊宗旨的学术期刊的“头顶上”。

另外，大家一方面为学术期刊的大量发行感到欣慰，同时也为这一领域近些年来发生的滑坡，感到忧心忡忡。学术研究质量的下滑，是这些年大家普遍忧虑的问题。

不过，我们也在编辑工作中看到了未来的希望。因为有中国艺术研究院研究生院中大量博士、硕士论文的支撑，保障了每期刊物中都能具有几篇高质量的文稿。每期刊物都发表二至三篇博士论文，二至三篇硕士论文，这些经过三年打磨的学术论文，都经过导师的严格把关，因而具有较高的学术含量。阅读来稿，时常感怀，从事音乐研究者的写作质量普遍有了较大提高，这为音乐学的发展提供了基础和保障。

《中国音乐学》的全部编辑都是兼职，他们以高度的敬业精神和自身学养赋予的目光，为中国音乐学界创立了一个名牌。编辑是为他人作嫁衣裳的职业，为修改别人的文章，花费了大量时间和精力。编辑部在过去的20年间，出版了81期总数近1600万字的文稿，对中国音乐学发展起到的推动作用，是无法用数字表达的。正如原副主编居其宏所说："编辑们像母亲一样抚育着《中国音乐学》，同时，《中国音乐学》也像母亲一样塑造了编辑们的品格。"在此，我们向《中国音乐学》的历届编辑们致以崇高的敬意，也向一贯支持我们的作者和读者致以崇高的敬意，特别向为这次会议的召开提供资助的南京艺术学院和扬州大学音乐学院致以崇高的敬意。

原载《中国音乐年鉴》2005卷，文化艺术出版社，2008年

《中国音乐年鉴》第九届年会致辞

《中国音乐年鉴》自1987年创刊至今，已历经了17个年头，迄今已经出版了15卷，说起来也算是个不大不小的整数了，正在编辑的2002卷，也即将问世。十多年来，编辑部成员始终肩负着自杨荫浏创办中国音乐研究所以来就自觉承担的历史职责，为记录中国音乐的历史，心甘情愿地默默奉献。由于第一届主编黄翔鹏先生的崇高威望以及因为这种学术威望而具有的一呼百应的效应，这本全国唯一的音乐《年鉴》，吸引了全国一大批与我们有着共同志愿的学者，加入到撰写队伍中，一起承担起这份编撰中国当代音乐“史书”的重任。主编韩锺恩在《年鉴》中不止数次地采用“史工”一名，作为编辑者的自称，可以看到他对自己、也是对我们全体编辑们的历史定位。主编田青在第一卷《年鉴》中提出的“一卷在手，全局在胸”的理想，已经成为音乐学界同行们的共识。15卷《年鉴》在中国音乐学的研究领域中，彰显出越来越珍贵的文献价值，而且随着卷数的不断累加，待它排列出一列长卷时（现在已经具有了一定规模），它所记录的历史也将对它自身，做出历史的评价。

新近刚刚出版的迟到的两卷，并非因为我们的工作懈怠，实在是因为音乐学界的同行们共知的经费尴尬。所幸，天津音乐学院的姚盛昌院长、靳学东院长、郭树群主任，从中国音乐学发展的全局出发，掂量到记录中国音乐当代生活的历史分量，从院长基金中拨款扶持，为《年鉴》“长城”的修筑，添砖加瓦，为音乐学建设的香火，添薪助燃。姚盛昌院长的气魄，使吃了上顿没下顿的《年鉴》，进入到一段衣食无忧的小康阶段。我

们常在“山重水复疑无路”时，得到来自音乐学圈内圈外的有识之士的慷慨解囊，这些有识之士以另一种方式承担着“史工”的责任，激励着我们摒弃得失，担当起这项没有荣誉却功在长久的事业。他们的名字也将同样被记写在《年鉴》中，与《年鉴》一样，永铸史册。

学术著作的出版，是体现中国艺术研究院音乐研究所研究成果最重要的途径之一。几任所长和副所长（与天津音乐学院的合作就是韩宝强联系的）对此项工作，十分重视。无需说，当前每出版一本没有经济效益的学术性著作，面对的就是经费问题。前几届主编主持工作期间，可以说是中国音乐研究出版学术著作最多的年头。每次与主编们为新一本《年鉴》的出版而奔波海内外，那种焦头烂额的窘境，至今想来，常常感慨系之。山东出版社的朋友许士典，帮了音乐研究所的大忙。他在山东教育出版社工作，后来调到山东友谊出版社，我们出版的《年鉴》，竟也又跟到这一家家出版社。大家不难发现，承印15卷《年鉴》的出版社，换了五家，而且互不连贯，或许，这也从另一侧面，反映出中国音乐学学术史的艰难。

一页页修订，一次次校稿，一趟趟拉书。每当看着满篇红笔改过的校稿变成整洁的清样，每当看着一摞摞稿纸变为一本本新的《年鉴》时，我们都在摸着封面、翻着书页、嗅着墨香、分享一次次充满成就感的喜悦时，咽下“欲辩已忘言”的感慨。日渐灿烂的音乐学研究，就是用这如同一块砖一块砖一样的书籍，一个台阶一个台阶垫高的。后人就是踢着这些台阶，步步登高，更上一层楼，而我们就是垒筑这一个台阶一个台阶的“泥瓦匠”。这套《年鉴》告诉后人，它的撰稿者们，为音乐学的建设付出的血汗。中国音乐研究所是贫困的，唯一富有的，就是这一批研究成果以及凝聚在这些成果中的学术良知和敬业精神。

主编换了一茬又一茬，编辑部的人员，也换了一茬又一茬，但《年鉴》却未曾间断地连续出版着。尽管我们在约稿、编辑过程中，难免速度上的拖沓，但在收集资料方面，主编们却比任何快枪手都更主动，更善于挖掘。主编们的选眼，均能做到首尾完具。特别是韩锺恩为《年鉴》设计且不断改进的一系列栏目。《年鉴》坚持关注着当代音乐文化生活和学术

研究的各个领域，范围涉及到音乐创作中的各个领域，研究综述栏目中，反映了音乐创作、中国古代音乐史、近代与现当代音乐史、传统音乐、宗教音乐、作曲技术理论、音乐美学、音乐心理学、音乐教育等学科的发展，开辟了各种专题，介绍地方音乐文化生活的现状，忠实地记录了中国当今社会发生的音乐事件，为后代留下了一卷卷新乐书。

任何历史资料汇编的建立，当须确立三项主旨：一是资料积累本身，二是选择资料的原则，三是积累资料的方法。检查《年鉴》的编撰体例，我们常常自责：它主要积累的还是城市中的音乐生活资料，依然自觉不自觉地遵循着古代官修史书的体制、接受着20世纪音乐教育中贯穿的西方音乐史编撰的体例，有意无意地反映出精英文化和城市主流论的历史观念。也就是说，《年鉴》选择资料原则的基本取向，依然是依据业已公开发表的文字文本，欠缺尚未成为文本的生动的活的资料记录，即仍然存活于广大民间的传统音乐资料，而这正是中国现实音乐生活中涉及面积最广的部分。翻阅中国已成文本的各类书籍，人们依然难于确立哪些是尚在传承的民间宗教音乐、仪式音乐，哪些是靠收集者依据被采访者的记忆“复原”的、仅仅存在于记忆中的传统文化，哪些是与我们汇编的资料同时发生的正在复兴或断裂的文化事项，作为反映中国当代音乐生活的志书和资料汇编，后来的研究者依然不能相信这部汇编是否反映了这个时代的全貌。

黄翔鹏主编曾提醒我们注意农村音乐资料的收集，《年鉴》也发表了部分记录某一地区民间音乐活动的实录，但相对于中国广大的农村地区来说，它们只是沧海一粟。

无须说，汇编这类资料的难度，远远大于对城市音乐生活的汇集。

我与我的同事于近十几年对各个地区的民间音乐进行了许多次采访，我们的共同感受是：民间音乐文化于20世纪80年代后，在全国范围内有一次巨大的复兴运动，其来势之强、面积之广、程度之深，决不次于近二十年来城市音乐生活天翻地覆的变革。各地的民间乐社、音乐组织纷纷恢复，民间宗教仪式纷纷重演，被拆除的传统文化活动场所纷纷重建，数十年没有见过的大型民俗活动，如呼风唤雨，铺天盖地般地蔓延于各地。传

统的魔棒，似乎于一瞬之间，就把我们认为在几十年的政治运动中已经涤荡净除、不复存在的民间仪式恢复如昔。历史的断层，似乎被传统的大力，迅速填平了。这是一段难得的传统音乐文化复兴期，如同改朝换代，重打锣鼓，再次开张。究其原因，就是因为一大批于50年代前系统学习过传统音乐文化的老艺人、老乐师尚健在，在他们的召唤带领下，社区文化空间的传统，能够得以迅速修补。而这正是已经出版的15卷《年鉴》的编撰期。可惜，城市中学者们的意识，都没有能够及时跟得上这种传统音乐文化恢复的迅猛速度，错过了记录它们的大好时光。

我们记录了城市中学院派音乐家们的各类活动，记录了作曲家们的创作，记录了音乐家们的音乐会，记录了各种有用没用的评奖活动，记录了各个研究领域具有的研究成果等等，但面对上面提及的农村音乐文化的巨大复兴运动，我们却没有像对待城市音乐生活一样，给予及时的关注，意识到那些我们尚未充分认识到的深远的文化意义。也就是说，《年鉴》尚未能忠实地反映整个国家近二十年来音乐生活的全貌。

意识到这种欠缺，作为一个编辑，我们感到有愧于农民乐师、有愧于农村文化、有愧于历史赋予我们的责任。这是我们应当深深检讨的。

民族音乐学作为一门学科的理论及方法，逐渐被中国音乐研究的学者们接纳，它对于60年代确立的民族音乐理论产生了巨大影响。这一学科对编撰中国音乐志书具有的启示作用，可以体现在以下两个方面：其一，在观念上我们不应再把精英文化作为唯一有“文化价值”的事项记录在册，忽略弱势的但在普及范围上远大于它的农村音乐文化。其二，在收集资料上，不能仅限于关注与城市音乐相关的材料，近些年各地出版的方志中，民间文化的资料越来越丰富。从民族音乐学“研究作为文化的音乐”这一学术研究视角出发，我们理应对这类音乐事项及其存在的文化系统予以忠实地记述。

最后，我还想说，编辑部不但编辑出了一系列《年鉴》，还坚持主持与编辑工作相关的一系列学术会议，使中国音乐学研究的论坛，不断推出“不尽长江滚滚来”的排浪。如同出版的情况一样，每一次会议，最具体的问题

仍然是经费。一笔笔经费的筹措，费去了我们大量的精力。《中国音乐年鉴》例会，北至丹东，南及广州、福建，西之西安，中之石家庄……一系列长长的会议，就意味着一系列繁忙的筹备、筹款、筹措。筚路蓝缕之功，固亦垂诸不朽。所以我们要深深感谢天津音乐学院为这次《年鉴》例会提供的各种条件，使我们能够有机会再次与同行们一起探讨《年鉴》的撰写，以期把它办得更好。

谢谢大家！

原载《天籁》2004 年第 4 期

对得起这样的书名

——《中国音乐年鉴》20卷感言

又到了为一本新书庆贺的时候了。对于一个刊物的成长来说，20年的时间不算长，但用一个编辑的生命岁月衡量，第20根生日蜡烛可就不算短了。中国人喜欢一个整数，20年应该是一段不大不小的历史，作为一种记忆，这个整数，就像每册五百余页、摞起来的《中国音乐年鉴》一样，有点分量了。

《年鉴》的包装，就是《年鉴》的面孔，也是时代的面孔。一本本《年鉴》，一如“变脸”，随着岁月“赤橙黄绿青蓝紫”。书脊上出版社的名字，跳来跳去，意味着交稿、校稿、核红的时空，搬来挪去。“历史”的面孔一直在变，有时变得亲切，有时又变得生分。那本大红色的封面（1996年卷），是第一个十卷“闪亮登场”的“盛装”。而笑脸之后的冷面，三卷最薄的“白皮书”（1997、1998、1999年卷），几乎成为低潮的象征。按照每个民族都有颜色崇拜的人类学老说法，换一种颜色，就是换一种象征，让明白寓意的人，身上一阵热一阵寒。

沿着时间脉络回到1987年创刊号。遥想当年，全国上下，一批新杂志，“卷起千堆雪”。黄翔鹏羽扇纶巾，田青英姿勃发，韩锺恩雄心勃勃地试图建立“年鉴学派”，编辑部的小姑娘还在为出嫁发愁。20年过去了，黄翔鹏去世了、田青离任了、韩锺恩调离了、编辑部的小姑娘早已嫁作商人妇。回首20年，“学派”建立与否，已经不重要，重要的是，当年喊出振聋发聩、激情澎湃口号的编辑们，没有让誓言成为空不见物的口号，数

万页记录中国当代音乐史实实在在的档案，见证了他们的实干精神。许多琐碎的事，当年并不经意，20多年后回头看，《中国音乐年鉴》的创刊，居然当之无愧地成为中国当代音乐史路途上起承转合的“拐点”。

无须说，直至改革开放初期，真正记录和决断音乐史的人还轮不上学者。然而，就是这样一群在政治舞台上资历不深的书生，却不知深浅，希望打破当年乐坛领导人一手控制书写当代史的局面。1987年，一切都在消解融合，一切都在蓄势待发。促使黄翔鹏首倡《中国音乐年鉴》的决断，到底来自什么启示？50年代的政治挫折，并未让黄翔鹏灰心，反而更加坚定了在音乐史研究道路上拓宽视野的决心。他是个善于总结的人，杜门反思，幡然醒悟，那门自己唯一胜出的近现代音乐史研究的专业，建立在一片自己根本无法把握的沙土之上。所有结论和结果，均非出自研究，而是来自政治形势对人物、事件、作品的预设定论，而且预设定论还随时随地翻来覆去。如此延续下去，研究成果就成为一堆没有个人见解、或者说不敢有个人见解的伪历史，轻而易举地被后人推到。对于一个撰写历史的人来说，大是大非问题“都是随人论短长”，那还有什么干头！

有件事大概起了关键作用，促使黄翔鹏做出彻底放弃专业的决定。积累几十年的卡片，在“文革”期间，因为保管资料者不负责任，全部遗失。这件说来让人痛心的事，却并未让黄翔鹏难过，反而令其轻松，甚至感慨苍天示意。所以，近50岁时，他毅然放弃积累了大半生的近现代音乐史研究，一身轻松地走进古代。成全他的是1978年湖北曾侯乙大墓，那个已经与他的名字连在一起的“一钟双音”的成果，证实了他的能力。

但是，积累了大半辈子近现代音乐史资料却因政治遭遇不能从事研究的黄翔鹏，终于还是放不下瞩目记录当代音乐史的那颗心。改革开放，形势大变，山花方吐，绿荑竞荣。距离学者独立记录历史的空间只有一步之遥了，只要有家刊物，就可以解决以前难以解决的问题。一个什么样的刊物，一种什么样的载体？

黄翔鹏靠历史阅读想象到了：年鉴是一种体裁，年鉴是一种工具书式的经典书写方式，年鉴是一种介于自由话语与规范话语之间的记录方式，

年鉴是一种知识分子独立写作历史的载体。

在20世纪学术评价体系依然桎梏于长官授命、学者领命“二元构架”和学术界缺乏自主精神的社会环境下，《年鉴》让学术界初尝了自由评说历史的“解放”感受。这可以说是黄翔鹏对当代音乐史建设的最大贡献。于是，后来者不禁把首任主编的向往变成自己的向往。

三十年河东，三十年河西。历史让人推想，黄翔鹏首创《年鉴》的神思，不但隐藏了大半生思虑中积郁的抱负，而且点燃了同根连体的知识群体的共同心愿，使他的登高一举，像火柴扔进火药库一样，引爆了一个群体对这个诗意般载体的强烈回应。

最先加盟且把《年鉴》诗情高扬的当属田青与韩锺恩。20世纪80年代，改革开放的新环境，就在刚刚创办了两家杂志（《中国音乐学》《中国音乐年鉴》）的黄翔鹏千呼万唤同道加盟的时候，毕业于中国艺术研究院研究生部和上海音乐学院、视撰修历史为神圣的田青、韩锺恩，分别以新一代研究生和大学生的身份，前后脚迈进了中国音乐研究所的大门。从此，新生代研究者与老一代学者的新一轮整合中，《年鉴》开始步入正轨。虽然主编、副主编的文笔风格迥然不同，但在编修历史的主干道上却并轨在相同的语态上。

如果说两位搭档从学生时代就积蓄了按捺不住的书写历史新语境的“底气”，却因没有机会而停留在各自的研究领域的话，那么，积压的夙愿，也像创意者一样，终于找到了一个突破口。当年站在最高学术地位和领导地位上的人可能连做梦也没有想到，仅仅十几年，两个当年并不起眼的小伙子，马上成为编撰当代史这个重要位置的替代者，他们竟然以一本本刊物中一系列符合时代精神的书写，让老一代人不得不出来表态支持。两个小伙子也没有想到，自己能与当年仰视的学术权威并肩站在撰写历史的高台上。以自由意志撰写历史的愿望，让田青、韩锺恩获得了编撰权、写作权时，表现出毅然前往、昂扬奋进的生命态势。他们虽然各有专域，也非固定编制，但心系当代音乐史建设，即使是在其他领域纵情飞跃的时刻，依然眷顾着早年渴望获得的领地，这门心思，从来未断。他们潜精积

思，缀辑所闻，因事设篇，因题立目，明以同异，裁以详略。完善与提升《年鉴》，田青、韩锺恩不但让中国音乐研究所向前跨越了一大步，甚至在整个音乐界提升了那个曾经被贬损为随意打扮的“婢女”的历史形象。曾几何时，让那些被记录者感到历史上一手遮天的帝王也无可奈何的史笔的冷峻和学术“公器”的分量。

新生代支撑刊物局面的快速崛起，预示着论资排辈传统的打破和学术无门槛空间的形成。《年鉴》主持人“史工”的登台，中年学者的主角身份，实现了中国音乐学界新老交替大面积和大规模的对接，以更加个性化的写作和风格，编排出参与学术话题的新款式，彰显了不拘一格的新风貌。在书写历史的过程中，他们建立了与新一代学者价值体系相匹配的行文方式和评价体系。也许正是这“承上启下，咸得其次”的台阶，使得《年鉴》确立了独立的学术化风格和精神定位。

《年鉴》发出记录当代音乐史的呼唤，引起所有渴望记录与自己的生命同时走过的历程的广大学家的共鸣。编辑部发动了一大批一流学者撰写某一领域的综述，原本让学者瞧不上眼的“综述”，竟然成为值得一说再说的话题一直保持下来，一个时期还成为衡量一位学者在一个领域是否有领衔资格的凭证。许多学者参与了学科综述的写作，在编辑部逼迫下，翻看新语，演述往事，不免对一年的学术进展心中有数。于是一面抱怨工作量大，一面为编辑部“施压”取得的收获而愉快。后人跟进，免不了翻一翻旧雨旧语。于是前面的综述便成了一种楷模、一种引导、一种后来者模仿的范本。后来者在前人的模式中，学会了怎样去概括，从哪些方面去概括，并渐渐养成了发现研究成果“百尺竿头”上的尖尖触角的目力。

20世纪中国音乐学界在学科领域中真正能够达到国际水准、拿得出手的成果，恐怕就是历史学、考古学，这是硬碰硬的学问。如何把越来越繁杂的现实资料学术化、条理化、历史化，是《年鉴》编辑部一向关注的话题。《年鉴》不同于研究文章，不同于新闻报道，评论者必须把对表述的观点注入其中，从历史视角对一个领域进行批评性思考，最大程度上使记录的历史成为反思和启蒙的载体。不但“记其铿锵鼓舞”，而且还“能言

其义”。正因为如此，“辨统清源”才被视为音乐史的灵魂。但也正因为如此，世故的文化环境下撰稿人常感难以落笔。“人重协俗，世贵顺耳。”但中国古老的史学传统，却使许多撰稿人清醒地认知自己的责任，秉持一颗公心，鞭挞黑暗，赞美光明。作为记录思潮的年刊，作者群体以高度的社会责任感和强烈的忧患意识观照现实，在著述中真实地反映学术领域中的观念变迁。虽然《年鉴》容纳着不同的文体风格、叙述方式，但写作态度却高度一致。总的说来，刊物已经成了为历史而历史的载体，自始至终，视学者为编撰历史的主人。

后现代、后工业时代，社会对公共话题逐渐丧失兴趣。信息过剩、信息焦虑的时代，还要不要把《年鉴》坚持下去？其实，这是个伪命题。只要历史还在延续，总要有人来记录历史，而且还会把历史记录得更加详尽、更加生动。虽然当下整个学术界的质量不尽如人意，但仍然有许多刊物坚持着自己的责任，仍然有许多办刊人坚持着自己的信仰，努力保持专业品质，这便是让同道们感到安慰的地方。当历史评价体系的标准日益模糊或者说职业标准变得越来越脆弱且很容易被某些发展趋势搅乱的时代，《年鉴》20 余年不变的学术坚守，就变成了越来越珍贵的精神财富。在一个越来越崇尚变化的时代，《年鉴》坚持了 20 年，确实是件不容易的事。保持一个人们早已不很在意的对学术标准的认识和对学术标准的坚守，需要沉静的力量，这不仅是对专业精神的考量，也是对意志耐力的考验。开创一个新领域往往伴随着开张锣鼓的高调和引人瞩目，坚持则没有多少声息，特别我们坚持的那份精神越来越显得不那么时尚的时候，坚守的领地没有多少喝彩的时候。我们承诺：绝不改变文化的坚守、历史的坚守、品位的坚守。

毋庸讳言，《中国音乐年鉴》也曾连连遭遇冲击，经济拮据与人事变更，使许多与《中国音乐年鉴》相继降生的“年鉴”体刊物短命。如果不是朋友相助，不是志同道合的战友在困难时伸过来温暖的双手，特别天津音乐学院，在最难的时期，伸出了坚实的臂膀，《年鉴》也许会像许多旋生旋灭的刊物一样销声匿迹。这使我们感到，各家音乐学院的朋友们，虽

然离得很远，但大家共同支撑了一个相同的事业，如同大家排在《年鉴》中一样，我们住的，其实很近。一本本《年鉴》的目录上，大家肩并肩地排着，看见彼此的名字，交流彼此的目光。

《年鉴》先后经历了六代主编的更替，“六朝金粉”，创造了一脉相承的办刊式样，高端品质的追求始终不渝。编辑部内的编辑和编辑部外的撰稿人，退场登场，新老交替，前卷的撰稿人，成了后卷的编辑，后任取代了前任，成了一组组新镜头里的主人，其实，这样的换位是人们期待的。我们向所有有出色表现的主编、副主编、编辑和作者，表示敬意。他们的名字，因为他们的善述史事、勤勉尽责，具有了学术公信力。不只我们，相信中国音乐界所有为《年鉴》写过稿子的以及为它做出过努力的人，都会在同喜之际认同我们的态度。

一辈子都在为一段历史积累资料的音乐家们都清楚，这段在中国改革开放最火红的年代，是观念交锋、思潮交替最激烈的年代，是当代音乐史上最不平凡的时期，其中记录下来的历史信息，令后人不敢小觑。“知典晓乐”，应该不算自诩。

一本本厚厚的《年鉴》，在编辑眼前一页页打开，一页页合上，像翻过去的月份牌，既让人体验欣慰，也体验伤感。不妨随手拈来一个文章标题，代表编辑们此刻的心情，《不觉气氛热烈，但见平稳深厚》（王安国）。或许，只有做好“史纪”，才不辜负这一系列书刊的好名字——《中国音乐年鉴》。

原载《中国音乐年鉴》2006卷，文化艺术出版社，2009年

我们的传统

——《音乐文化》2008 卷发刊词

《音乐文化》的创刊始于2000年。中国艺术研究院音乐研究所一直希望与香港中文大学音乐系建立一种合作机制，并把学术交流的愿望落实到具体项目上。经由中国音乐研究所所长乔建中与香港中文大学音乐系主任陈永华协商，决定合编一个年度性刊物。这就是伴随着21世纪的到来出版的第一本《音乐文化》。刊物的特点是，大陆与香港学者共同撰稿编辑，采用繁体字印刷。

也是没有经验，中国音乐研究所与香港中文大学音乐系的协商条款中根本没有想到、自然也不包括从大陆把成书运到香港的费用，虽说香港已经回归，依然在“一国两制”体制下沿用的“国际邮费”高得让人难以接受。为了省钱，采用便宜的国内邮费，把人民音乐出版社出版的《音乐文化》运到香港，中国音乐研究所把书寄到深圳。当时在香港中文大学就读的我，拉着轮子直径只有20公分的小推车，一趟--趟把书取回来，硬是“合法逃税”，“偷渡”过去几百本书。从深圳邮局，越过罗湖海关，再乘火车到香港中文大学，最后拉到位于小山坡上的音乐系，顶着南国那很不招人喜欢的火辣辣太阳，闻着绝对超过书香的汗臭，心里极不平衡地愤慨道：为什么写书人、编书人还必须成为运书人、贩书人？中国音乐研究所似乎必须忍受知识阶层命中注定的贫困，而且至今也没有富裕起来的迹象。说来也奇，对于自己办的杂志以及不但为了把简体字改为繁体字而投入的编辑辛苦而且真正付出大汗淋漓代价换来的竟然是越来越割舍不下的

感情！那种感情就在一趟趟“非法逃税”的长途跋涉中一次次加浓，成了让人体会到复合了油墨书香与酸甜苦辣的人生况味。

后来，我们采用相同模式，2001 年又编辑出版了第二本《音乐文化》。那年年底，我从香港中文大学毕业返回中国音乐研究所后，那若有若无、断断续续的“文化交流”之线，似乎也就接续不起来了。后来乔建中所长赴台湾讲学，又取得了台南艺术大学民族音乐学研究所所长郑德渊教授支持与资助，出版了 2004 年的第三本，题旨依然保持了“文化交流”的特征。2007 年，考虑到对外交往的渠道今非昔比，也考虑到中国艺术研究院研究生院音乐系的学生规模已经相当可观，我们确定把《音乐文化》作为毕业论文汇集的年刊，由此，文化艺术出版社出版了第四本。时隔两年，新的两本《音乐文化》又结集出版了。对于慢吞吞的编辑速度，实在没有什么好解释的，皆因囊中羞涩。

然而，与中国音乐研究所的物质贫困相对的是其精神富足。回顾20 世纪 80 年代以来中国艺术研究院发生的变化，研究生教育的发展不能不说是最令人瞩目的领域。30 年来，音乐系培养了一大批学术界声名卓著的学者，乔建中、伍国栋、居其宏、冯洁轩、王宁一、魏廷格、何长岭、张静尉、吴文光、田青、秦序、薛艺兵、陈铭道、曾遂今、吴奔、王子初、方建军、路应昆、张刚、崔宪、田耀农、李幼平等，他们都成为改革开放时代音乐学界的中坚力量，至今是各艺术院校和研究单位的学术带头人。作为以研究为主、教学为辅的机构，母校自然为培养出这样一批人才感到自豪。国家级学术研究机构和人才济济的知识群体，如果能以集体面貌呈现于世，彰显一股力量，自然是令人祈望的事，这也就是我们把每一届研究生毕业论文结集出版的初衷（被我们自豪地称为“黄埔一期”的第一届研究生就曾以此形式出版过一本早已脱销的论文集）。当然，对前一届研究生论文的总结性辑录，无疑会成为引领新一届学生选择课题的导向，自然也会成为推进后来教学的基础。

中国艺术研究院产生过一批批杰出的、在全国同行中令人肃然起敬的学者，也形成了一种学术传统，或者可以用“辨彰学术、考镜源流、立足

实践、代续薪传”来概括。所谓“辨彰学术”，就是以各种学术理念阐释传统文化现象的深层意义，“考镜源流”就是系统梳理中国文化的发展历程，“立足实践”就是以存见的文化事项印证学理，而“代续薪传”就是把国学传统一代一代传递下去。实现上述目标的基础，则是另一种传统，这就是老一代学者建立的、对待做学问的态度。

刚刚走进这座全国艺术研究领域的最高学府时，导师们就教导我们，学术研究必须甘于寂寞，甘于坐冷板凳。如今，木制的板凳都已换成温暖的沙发，但那种敬业精神，却始终把学子们偶尔浮躁的心，拖回到冷板凳上的清醒中。延续传统的、解释从前者产生后者之因果关系的，自然就是一届学人与另一届学人相交产生的研究成果。就像“中国戏曲史”永远与张庚的名字联系在一起、“中国美术史”永远与王朝闻的名字联系一起、“中国音乐史”永远与杨荫浏的名字联系一起一样，他们奠基性的研究成果，让一个个具有古老传统却没按现代学术理念重新梳理的研究领域，在20世纪学开新境，化迷途为通途，变绝学为显学，也使一个个研究领域永远与他们的名字联系在一起，而人们也永远把他们的名字与中国艺术研究院相提并论。研究生院的“老三届”们常说，不是每个单位都有这种说来无形却感受得到的传统，这种传统需要一大批令人信服的大师以及其不可摇撼的著作为基石。我们希望这种传统不要在后人身上丢失。

2005年，研究生院搬进了位于东直门外新源里西一楼、老音乐研究所的楼房。原来那座楼房还显得异常陈旧，研究生院张晓凌院长花了三个月时间，泡在工地上，使它焕然一新。就是那座大楼，曾经留下过中国音乐学大师杨荫浏的足音，他操着浓重的无锡官话，向学生们讲课的声音，似乎依然在那里回荡。就是在那座楼房中，杨荫浏把刚刚从民间采访来的录音带，放到录音机的转盘上，一个音符一个音符地记录着，在蜡纸上一行一行地刻写着。当那些谱面被印刷出来，这个世界就多了许多美丽的旋律！在他之前被称为“哑巴音乐史”的中国音乐史就填满了鲜活的谱例。如今充满生机的大楼中加进了新生代的欢畅笑声。能够入住那座大楼，学生们就会沾上前辈的灵气，分享由前辈大师支撑、而今靠新生代薪传的中

国艺术研究院的荣光。住在那里，简直就是住在艺术史上，每天都有传统的灵动气息吹过来吹过去，这是多么福分呀！

中国艺术研究院已经改换门庭，研究生院也已改换门庭。作为教师，当然希望学生们的成果能够为母校增光。学术传统终究要完成于各自的学术追求中，新生代是否能够继承优良的治学传统，像杰出的师兄、师姐一样？结集的目的就是让每一个从这座学府中走过的人，都有在这里指认岁月痕迹和获得集体荣誉感的体验。谁敢说他们的文字不会变得像前辈学者的文字一样，也有人津津乐道呢？

中秋的明月三度圆，重阳的秋菊三度开。每年告别毕业生的日子，都是令人难忘的时光。一大批博士、硕士，英才汇聚，甲第连云，大红的学位袍和喜气盈盈的笑颜，在眼前晃来晃去的，连成一片。他们把毕业论文装进时尚的双肩包离去的背影中，已经添进了三载岁月的沉甸甸的分量。这就是编辑者相信的，一本本结集的《音乐文化》能够告诉后人，这个时代不光留下了浮躁与碎片。

原载《音乐文化》2008卷，文化艺术出版社，2010年

心怀敬畏

——《音乐文化》2009卷发刊词

一

虽然在音乐学圈子里呆了二十多年，无论是投稿发文还是与会发言，心里总有一种战战兢兢、忐忑不安、甚至诚惶诚恐的感觉。扪心自问，这种感觉并非仅是“主体力量”尚欠自信的青涩，而真可能是出自音乐学界的“优良传统”。音乐学不同于音乐界其他领域的最大之处大概就在于不能一蹴而就，歌唱家可以一歌成名，蜚声海内；演奏家可以一举夺冠，享誉世界；作曲家可以一曲成名，终身精彩，这些在现实中屡屡发生而且凭靠艺术灵性、天纵而致、“踏天磨刀割紫云”的神奇故事（不同于近年来玩弄艺术皮相与走秀者）确实让人羡慕，或许此类“天籁之音”造成了某种错觉，真得有人以为音乐学界也如同其他艺术行当一样是不定什么时候就能“舔笔伸纸，俄顷文成”的地带，但这类事确实没有发生过。一挥而就的美文有，一挥而就的论文无，学术研究都要靠长年累月、铢积寸累、悬梁刺股、磨杵成针的方式一点点来，没有缓慢的几十年间差不多是不可察觉的爬行（而且总是在与前人的细节对照中感受到绝望），就不会有真正成就，也不可能让学界认同。若把音乐学放在学术与艺术两者之间衡量，恐怕偏重的还是前者，音乐学是文史哲等社会科学的分支，所以，一文成名，洛阳纸贵的事，还是甭指望的好。

记得就读研究生时，黄翔鹏先生布置我梳理唐宋二十八调的史料。一天自觉有了一点心得，列出几张表格，兴冲冲跑到先生面前“显摆”，不想被他问道：“你这些看起来自圆其说的表格哪一个经得住实践检验?”他语重心长地指出：“纸面上可能、或者想象中可能、便被当作一种先验逻辑或者与生俱来，这种做法就是自说自话。”老人家的话虽然严厉，却有如和煦的春阳。后来读到先生所写年轻时曾在吕骥面前有过同样体会的文章，以及自焚手稿的“涅槃”，才恍然悟到其中的深意。史料中未曾关联的蛛丝马迹早被导师关联起来，诸多看似白云出岫实则在逻辑上深藏伏线的叙述，只有在实践中才能作为牵一发而动全身的贯穿脉络。充斥在年轻人头脑中和纸面上的瞬间“创意”，往往是前不着村后不着店，此番问题不知道早被老师走脑过肠、千嚼百咽、检验过多少回了。导师的领航性常常表现在阐释问题的细小与所达效果的巨大之间并于无意中开辟了悟道途径的引领作用。有此叮咛譬喻，反复开悟，我的整个学术态度便发生了一百八十度的大转弯，逐渐踏实下来。此后，凡有心得，趋谒请益，得霑会心。年轻人需要被前辈训斥一下才能对自己的位置略微清楚一点，才能更加看重前辈的积累，与此相反，清醒地把自己的“创意”成分降到最低。置前辈于不顾，而谓传承有本，能不蹈空？不断环顾前后左右，就是音乐学界几乎没有出现过敢于杀出来推翻一切前人成果的“黑马”的原因。这大概也算作音乐学界不成文的规矩吧。

中国音乐研究所的前辈有杨荫浏、李元庆、曹安和、缪天瑞、吉联抗等，接下来有黄翔鹏、郭乃安、李纯一等，再接下来有乔建中、伍国栋、冯吉轩、居其宏、魏廷格、刘东升、田青、秦序、薛艺兵、王子初。一辈辈学者构成了排列有序的群体，承上启下，咸得其次，使后学不敢浮躁。想想皇城根下“怡然燕居”着郭乃安、李纯一、冯文慈、于润洋，即使他们可能因为年龄大了、身体欠佳了、不怎么讲话了、不怎么发表文章了，但他们思考过的问题谁敢说自己能够企及？有了这样的师承网络，后来者就得见贤思齐，一步一个脚印跟着走。熟悉这一学科的人都能如数家珍一口气列出一长串前辈学者的著作和开设的经典课程，心目中的书单和课程

表在时间的过滤中变得很薄却很重。那些承上接下的积累，永远让亲耳聆听的学生辈知道自己的瓶子里到底装了多少醋。面对如此师长，怎不战战兢兢，折节恭俭？所以说，投稿发文，与会发言，可不慎乎，可不戒乎？这就是上面说的"健康心态"，这种心态就叫"敬畏"！

"敬畏"这个在教育空间中用惯了的词，与其说看重的是尊师重教，不如说看重的是学术传承。一个人的素质是从成长环境下生发的，都有行业烙印，身处音乐学界，就要心怀敬畏和慎用突破。敬畏的背后，就是必须捍卫的师承准则和文脉相传的体验，特别在"皇城根"这个"名公钜卿，多由兹奋"的圈子里。处于这一领域的学术交往，会让人一次次感受着这一机制的运转和发挥的效用，犹如"细雨湿衣看不见，闲花落地听无声"。

中国艺术研究院的学术集体，聚集了一批在自己的研究领域积累了大量成果的学者，其成就中体现了几代学人的积累，在学院戒箴与学者行规的"气场"中，因为文脉相承的存续而少了轻浮，多了厚重；少了功利，多了人文，学者们的共同坚守，使这片天地，去奢从朴，境界高古。在这里，对"博之我文，约之我礼"的师长的尊崇以及对高尚专业素质的敬重，得到依然不改的认同。这是我们坚守的底线：深自敛抑，怀抱敬畏。

虽然一个词的基本含义与原初意义没有多大改变，但在人文情怀失落、快餐文化盛行的当下语境中，"敬畏"就有重新解读和强调的意义，这就是我们希望的下一代也能承续的琴瑟之雅。

二

20世纪形成的文化生态环境中，对民族音乐教育的重视程度略嫌贫弱，年轻人不愿意从事这一领域的研究。近些年间，这种态度有所转变，随着社会对传统文化保护与传承的呼吁，20世纪初对待传统文化的过激的态度以及未经深思熟虑便仓促做出的"灭绝"政策不断得到矫正，文化生态逐渐朝着有利于传统音乐保护和传承的方向发展。不但老师们认识到，

学生们也认识到：没有独特文化的民族难以在世界上自立，中国丰富的历史文化在提倡多元化的今天越来越显得珍贵。观念的转变，使学生们在确定论文选题时，表现出对传统文化的特殊关注。相关题材的论文随之涌出，初看几篇调查报告，禁不住轻呼一声。看着他们从小村庄来回奔跑、回到学校争相告知家乡音乐恢复与变迁的兴奋样子，真让人感到，了解家乡文化和田野采访是初出茅庐的学术经历中一个多么巨大的幸福源泉。

黄慈贴踏踏实实地对家乡曲种“温州鼓词”进行了一番调查，对仪式的详细记录让人惊奇，说起话来还有点稚气的女孩子，竟然俯身乡村一口气记录了几天内每一个时辰发生的仪式程序，有记事、有记言、有记谱，展示了一种从未有人关注过的地方文化。陈睿睿的《永康鼓词的艺术形态及生存状况》、周函旭的《论当代语境中舟山锣鼓的社会维持》有异曲同工之处。黄慈贴运用了“社会性别”理论，周函旭运用了“社会维持”理论，关注到专业音乐家对民间艺人的采访改变他们自己对舟山锣鼓态度的态度，以及民间艺术活动越来越融入政府行为的常态模式。三位来自浙江籍的女孩子，都在家乡的田野考察中获得了特别的感受和心得，成为寻到了新世界主人翁精神中愉悦感来源的人，而且无疑，她们坚定地认为，这种愉悦值得追求。

方默涵提出了“原生性”、“再生性”的分析模式，其可贵之处并不在于提出两个相互关联的词，而是想到了把“原生”与“再生”概念确定在一个时间坐标上。联系到社会公众对“原生态”音乐没有界标的质疑，作者提出了一个区分“传统与变迁”的时间坐标，并用家乡河南省的两个典型“新密超化吹歌班”、“开封大相国寺梵乐团”为例阐述这一模式。

张珏对包头市二人台现状的调查中认真考察了电子琴逐渐代替传统乐器的现象，这一点与我在西部几省调查的结论不谋而合。她细心地观察到，开场牌子曲依然如旧，这个在日益现代化的过程中被精心保留的“开场”程序，被作者的阐释激活了延续传统的意义。

提出家乡文化的命题，并不意味着非要拉出家乡资源来陪今人说事，而是通过对家乡文化的亲切体认进一步走向对传统文化价值的整体体认。

许多人在家乡的采访中开始正视周围的财富，缘于求方便之门的“轻车熟路”逐渐变成为一种“文以载道”的严肃态度，其中包含的情感体认则是他们自己也没有料到的。一旦武装了民族音乐学的学术理念，回到家乡，目光中过滤的一切，就不一样了。

虽然学生的成长史中没有太多感受传统音乐真实情状的经历，由此导致了对传统文化以及在其环境中生成的民间音乐的陌生，但回乡之路扭转了他们的态度，这是比论文还让导师高兴的事。今天大部分“出了学校门再进学校门”的研究生，多已不具备以传统历史环境为背景、可以在未来学术研究中产生光彩的乡土文化体验，对乡音的理解和由于相对单薄的历史阅读带来了学术判断力上的犹豫，这些在未来研究中应该具备的素质是靠学校教育是培养不出来，利用家乡资源则是补充营养且效果突出的充氧方式。这是近些年间我们总结的教学经验之一。

我不想在这里一一点评大家的论文，只不过举几个例子说明民族音乐学领域的实践行为对年轻一代的影响，也想借此机会赞扬一下返乡采风的学生们。他们粗知诗礼，不好意思宣传自己，我却可以越俎代庖。学术界一时还不会把他们的“莺声初啼”太当作一回事，但确实应该告诉别人，这些还带着孩子气的人写出来的并非满满都是些少年不知愁滋味的议论。

三

结业论文凝结了每一位学子的辛勤劳作，也凝结着每一位参与指导的导师的希望。作为老师，时时会在阅读中体会到精神层面的享受，因而把阅读年轻一代毕业论文当作享受学术的方式。许多人开始并不情愿写作，因为论文足以影响下一步的进退方向，被逼无奈，赶鸭上架（其中些许包含了中国社会背景中上代人因价值观而使之与接受新观念的学生之间产生的一点冲突），年轻人的彷徨心灵毕竟相同，但他们还是完成了青春的黄金盟誓，也完成了一段提升生命境界的过程。在终点的答辩仪式上，他们用自己年轻的爽朗声音盖过了我们衰老的腔调。

少年时代读马克思的“博士论文”（那几个字已经让人醉醺醺的了），总有一种渴望有朝一日也写一本的冲动，所以，与其说阅读前人学位论文与写作自己学位论文的过程是伴随着对未来的憧憬，不如说包含了每个人都渴望成熟、看重学位论文所代表的社会认可的心迹，而且其中还与多多少少的虚荣不无关系。年轻人的梦想必将以永不变质的饱满青春，散发出持久魅力。作为社会公平和荣誉象征的学位，凝结了人类对于“立志”精神的褒扬和赞许（即使在某些时间、某些地方陷入某种交易的尴尬），在大部分人的经历中，学位论文永远意味着含金量最足的时光。学位论文，展现了人一生中最真实的一面，那是一种花开之前挣脱旧巢、吐蕊发芽、蜕变蝶化的状态。生命就是与颓堕平庸的抗争过程，过了这段历练坎坷，论文的品相以及其中体现的作者的相貌，就经得起端详了。

多少年后，同窗学侣会在翻看此书时深深怀念这段时光，这是一种与不断在记忆沿途中遗失音符相抗争的“记谱”方式。相信无论过多少年，即使斗换星移，音乐系的同学都不会把《同桌的你》唱跑了调儿，因为这首歌被歌唱者一起打拍子的“力度”增添了情感附加值，每个人都能透过旋律寻找到一圈熟悉的身影。年刊中一个班的“同桌”在“作者简介”一栏中，永远保持了离开母校时的年龄，大家彼此地靠在一起，如同秋游时登上慕田峪长城时挤在一起留影的距离。你看着我，我看着你，要凝视一辈子呢！

原载《音乐文化》2009卷，文化艺术出版社，2010年